

# مأثورات الشيخ النضر الصوفي

عند الشَّيْخِ  
حَصَائِصُ الْأَسْلُوبِ  
وَقَضَاءُ التَّأْوِيلِ

تأليف  
أحمد علي عمر

مقدم  
د. مازن الحلاق  
أستاذ الأدب العربي في جامعة  
البحرين

دار القنبر



مأثورات الشيخ النضر الصوفي  
عند الشَّيْخِ

أحمد علي عمر

دار القنبر



أصل هذا الكتاب رسالة علمية تقدم بها المؤلف إلى جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، بإشراف الدكتور أسامة مختار والدكتور حسناء القديح، ونالها الدكتور محمود سالم والدكتور سراج المازحي، وحاز بها المؤلف درجة الماجستير بتقدير ممتاز، وذلك سنة ١٤٣٣-١٤٣٤ هـ.. ٢٠١٣-٢٠١٢ م

# مؤثرات النص الصوفي

عند القارئ

خصائص الأسلوب وقضاء التأويل

## جميع الحقوق محفوظة

يمنع طبع هذا الكتاب أو أي جزء منه بكافة طرق  
الطبع والتصوير والنقل والترجمة والتسجيل  
البرقي أو المسموع أو استخدامه حاسوبياً بكافة  
أنواع الاستخدام وغير ذلك من الحقوق الفكرية  
والسادية إلا بإذن خطي من الناشر.

الطبعة الأولى

١٤٢٧هـ - ٢٠١٦م



ISBN 978-9933-565-15-2



## دارالمقنب

مؤسسة ثقافية

أمنى بالتشريع والطباعة والتوزيع للكتاب العربي  
أسها نور الدين طالب سنة ١٤٢٦هـ - ١٩٠١م

- سوريا - دمشق - الحليوني

(ص. ب: 34308)

T 00963933093781  
F 00963933093782

- لبنان - بيروت - كورنيش المزرعة:

(ص. ب: 14/6759)

T 00961 70 81 33 77  
F 00961 70 81 44 77

moqtabas  
t.almoqtabas.com  
f.almoqtabas.com  
y.almoqtabas.com  
i.almoqtabas.com  
l.almoqtabas.com

E-mail: info@almoqtabas.com  
Website: http://almoqtabas.com

# مُلَوِّنَاتُ النَّصِّ الصُّوفِيِّ

عِنْدَ الشَّشْتَرِيِّ

خَصَائِصُ الْأُسْلُوبِ وَفَضَاءُ التَّأْوِيلِ

تأليف  
أحمد علي عمر

تقديم

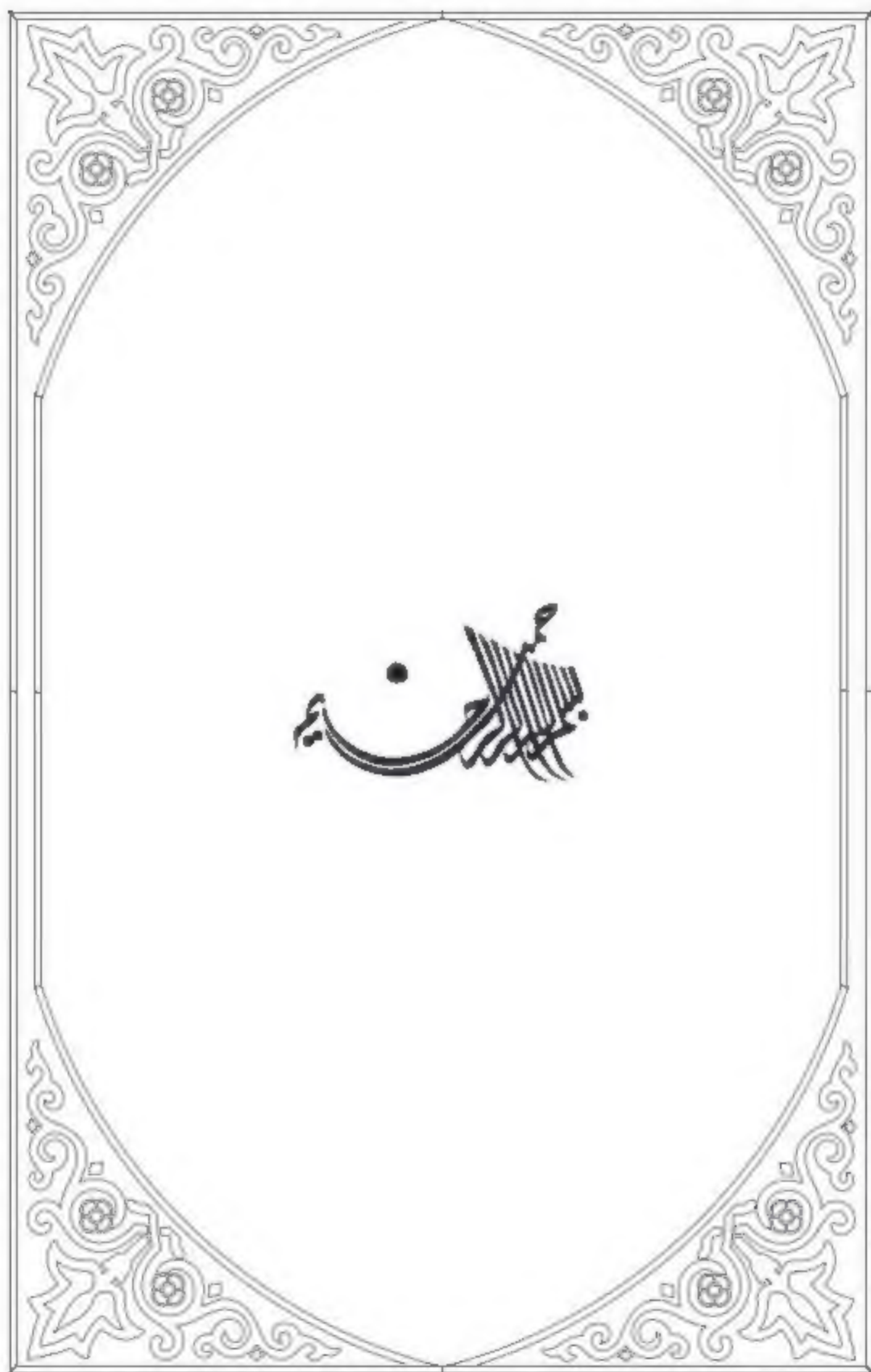
د. أسامة اختيار

أستاذ الأدب الأنطلسي والعقري  
كلية الآداب - جامعة دمشق

د. ثائر الحلاق

أستاذ العقائد والآداب  
كلية الشريعة - جامعة دمشق

دار المقبس







\* إلى شهداء الوطن الأطهار من ارتقوا لرتقي، عليهم صلوات الله  
ورحمته مشاعل النور.

\* إلى من أوصى المصطفى ﷺ بحسن صحبتها ثلاثاً، إلى من  
أرضعتني من لبان الحنان منذ القدم، وغذتني بصنوف القيم،  
وأمسكت بيدي طفلاً تعلمني رسم القلم، وما زالت تستجدي  
من الرحمن فيوضات التوفيق والعناية والحفظ لابنها.

أمي

\* إلى من غرس في بذرة العلم والعمل، ومهد لي طرق النجاح  
والأمل، كنت يتيماً وحيداً فوهبت ما اكتنزته من حنان إلى ابنك،  
وابتسمت لإعدادي خير إعداد وقلبك من دواهي الأيام  
يعتصره الألم، حسبي أني حريص على رضاك، فبمثلك تبس  
الأمم.

أبي

\* إلى ذلك العَلَم السامق، والمربي الفاضل، من علمني الإخلاص  
في العلم، وصدق التوجه فيه، من أرسى قواعدي في البحث فأخذ

بيدي وقد كنتُ حائراً، فلم يذخر جهداً إلا هو بأذله.

أستاذي العلامة الدكتور

أسامة اختيار

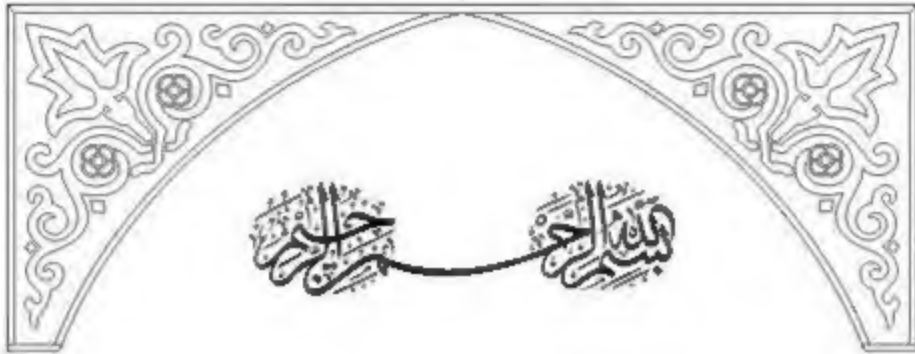
\* إلى من تولت متابعة الإشراف على رسالتي، وخصّتي بعظيم وقتها،  
وصبرت على أسئلتي، ربة الفضل والعلم.

الدكتورة

حسناء أقدح

\* إلى كلّ من بذل جهداً في مساعدتي، وإلى إخوتي من كانوا عوناً لي  
في غربتي.





الحمد لله رب العالمين الذي أرسى لعباده قواعد الحق بالدين، فدفع بذلك  
كُلَّ شُبُهَاتِ الْمُبْطِلِينَ، وَالصَّلَاةَ وَالسَّلَامَ عَلَى النَّبِيِّ مُحَمَّدٍ وَعَلَى آلِهِ وَصَحْبِهِ أَجْمَعِينَ،  
وَالتَّابِعِينَ لَهُمْ بِإِحْسَانٍ إِلَى يَوْمِ الدِّينِ.

### أَتَابَعُهُ

فإن ظاهرة التصوف من أكثر الظواهر جدلاً بين الباحثين، ويرجع ذلك - فيما  
أراه - إلى أمرين رئيسين؛ أولهما يتعلق بمفهوم التصوف ومقارنته لجوهر العقيدة  
الإسلامية أو مفارقتها لها في بعض المواطن، وثانيهما: يتعلق بتحليل ناتج من تحليل  
الخطاب الصوفي بوصفه خطاباً محكوماً بالتأويل. وهاتان قضيتان معقدتان، وهما  
سبب الخلاف بين مَنْ رَغِبَ في الصوفية من الناس، وَمَنْ رَغِبَ عنها، أضف إلى  
ذلك الخلاف الناتج من تعدد مشارب التصوف حتى إن بعض أصوله ضربت  
جذورها في الزمان إلى ما قبل الإسلام، فتج من ذلك الخلاف بين العقيدة والتصوف  
في أمور نقف فيها على حذرٍ في التأسيس النظري للظاهرة، أمّا الباحث الأكاديمي  
فهو معني بتحليل الظاهرة من حيث وجودها في ظرفها التاريخي الذي نشأت فيه،  
مع متابعة أصولها، ورصدها ووافدها، واستقصاء تفرعاتها، وذلك لا يعني بالضرورة  
أنه يأخذ بكلِّ مذاهب القائلين فيها ويُعْتَمِدُ بها اعتناقاً وشغفاً، بقدر ما يعينه وصف  
الظاهرة وصفا علمياً دقيقاً يبحث في جذورها وفروعها، ولذلك كان تأويل النص



الصوفي من أعقد المسائل في دراسة التصوف، وتجد عند استقصاء نصوص شعراء الصوفية في الأندلس أننا أمام ظاهرة لها حضورها في الأدب الأندلسي، وينبغي علينا درسها وتحليلها، ويبقى النص الأدبي الصوفي بمشكلاته المعقدة مضماراً سبق يُنحَفُه جيئةً وذهاباً كلٌّ من الشاعر المبدع والقارئ المتلقي، والدلالة بينهما سجال، غير أنه كلما كانت الأدوات المعرفية للمتلقي في تأويل الخطاب وافرة ودقيقة أبدع في تشريح بنية النص للوصول إلى دلالاته السابرة لأغوار البناء اللغوي، آخذاً في الحسبان أن لا يُحْمَلِ النَّصُّ من طاقات الدلالة ما لا قرينة له في النسيج اللغوي، ومن عين الإنصاف أن نقول إن الباحث الأستاذ أحمد عمر قد تهيأت له تلك المقدرة على خوض هذه التجربة بتحليل بنية الخطاب الصوفي للشاعر الششتري، فقد برع في تفكيك رموز النصوص، وتيسر له ذلك بما أوتي من ملكة الكتابة الأدبية الإبداعية، إلى جانب معرفته بالمنهج النقدي الذي أجرى به التحليل، ولا يخفى أن من جمع ملكة القريحة الأدبية إلى جانب المعرفة بعلم النقد يكون أقدر في كثير من الأحيان على فهم عملية الإبداع الشعري من الناقد العالم بالنقد صرفاً غير المتمرس في مجال الكتابة الأدبية الإبداعية، وهذا ما مكَّنه من تجاوز مخاطر المبالغة في التأويل المُفْضِيَّة إلى التحريف في النص الصوفي، أو القصور عن مرتبة التأويل والنزول عنها إلى ما هو دون ذلك من التفسير اللغوي للنص، والقيصُّل في ذلك كله قدرة الباحث على ضبط منهجه العلمي واصطلاحاته النقدية، وقدرته على معالجة الإجراء النقدي سليماً مُحْتَكِماً فيه إلى المعايير العلمية والأدوات النقدية الصحيحة من غير أن يفرض على النص منهجاً لا يقبله النص نفسه، أو كل معرفة اجتمعت لديه على غزارة مخزونه منها،

ويبقى هذا البحث فريداً في موضوعه، وفي أسلوب درسه. فأما تَقَرُّدُ الموضوع فيأتي من أن الشَّشْتَرِيَّ من أبرز الشعراء الأندلسيين عناية بالغرض الصوفي، حتى إنه قصر عليه ديوان شعره، وأما تَقَرُّدُ أسلوب الدراسة فَمَرَدُّه إلى طريقة معالجة النص الصوفي بمعايير المنهج الأسلوبى الذي أحكم الباحث ضبطه في بحثه.

الدكتور

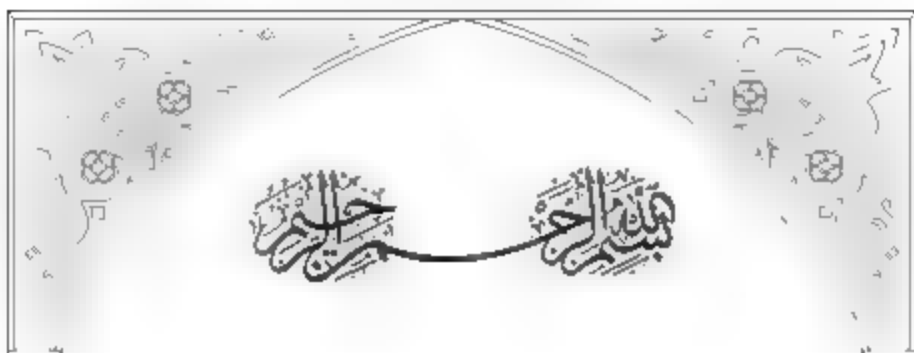
أسامة اختيار

أستاذ الأدب الأندلسي والمغربي

في كلية الآداب بجامعة دمشق







الحمد لله رب العالمين والصلوة والسلام على محمد وآله وصحبه

### أتابعه

فهو يُنظر إلى التصوف على أنه تجربة خاصة - بل وفريدة - في تزيح الفكر الإسلامي، على المستويين الفردي والاجتماعي، وكذا السلوكي والروحي، وقد تنوّعت بكثير من «المجاهدات»، و«الشطحات»، و«الرموز»، و«الأسرار» و«المواجيد» و«الأذواق»، ومن هنا فإن سبر أعوارها يحتاج إلى «معاونة» و«تجربة» و«معرفة»، ويسر ذلك متاح لكل دارس وقارئ، وإن علت همته وظهرت بصته

والتصوفية بغيرهم - ونظريتهم الخاصة - في طبيعة «الإنسان»، و«المعرفة»، و«العدم»، و«العالَم»، و«الروح» و«النفس»، و«الأخلاق»، و«الأدب»، التي غيرهم عن الاتجاهات الفكرية الأخرى. وكذا حال الأدب الصوفي، إذ تمتع بمرآة مكنته من الاستمرار على امتداد عصور تاريخ الإسلام؛ مد كان التصوف في بواكيره الأولى معترّأ عن رهبان فردي حتى عدا علما له «مرتبه» و«مريدوه» و«أدبياته» و«نظرياته» و«أنصاه» و«حصومه»، ويسمي على المصنف أن يلاحظ أمراً مهماً. وهو ضرورة التعبير بين تصوف مبي مقبول، وآخر فلسفي كان - ولا يزال - موضع «إشكال» و«نقد» و«نقص أحيانا» من الاتجاهات الفكرية الأخرى، وإن بدا بعضها

اليوم أكثر تسامحاً بسبب تقارب التصوف - في العصور المتأخرة - مع الفقه والكلام.

والششتري «موضوع الدراسة يسرّع إلى ثابي الاتجاهين، وهو حائقة المحققين في مدرسة ابن مسرة دائرة الصيت، فقد أدلى بدلوّه عن حقائق علم التصوف وما يتبع ذلك من مطريات تدور حول وحدة الوجود والشهود، ولا يخفى على الدّاطر أهمية هذه الشخصية لدارسي الأدب ودارسي التصوف على سواء، كما أنّ انتهاءها إلى بلاد الأندلس يّكسها رونقاً خاصّاً» إذ غيّرت تلك البلاد بموروثها الفكريّ في المجالات كافة، واحتضنت ما لا يحصى من العلماء المجتهدين الذين تركوا أثراً عميقاً في التراث الإسلاميّ كالناحي وابن حرم وابن رشد وابن الصائغ وغيرهم، ولا يخفى على المصنف صعوبة دراسة هذا النوع من الشخصيات إذ إنّ «استخلاص الدراسة من بُعديّ الفقهية والمذهبية أمرٌ بالغ التعقيد» فضلاً عن إشكالية أخرى أتت «من طبيعة استكناه حواصيص النصّ الصوفيّ لديه من خلال تلازمات الإبداع الجماليّ والبلاغيّ والفنيّ» ناهيك عن اللغة الصوفية التي تجعل النصّ مفتوحاً لقراءات أصحاب الأذواق ومتجدداً مع كلّ قراءة جديدة، ويمنح هذه الدراسة أهمية خاصة أن صاحب الدراسة لم يحط بدراسة أكاديمية جاذبة حاولت كشف اللثام عن الوجه الحقيقي لميلته، وإذا حمد للأح الباحث أحمد عليّ عمر جرّاته في تناول هذه الشخصية صاحبة الفضاء التأوليّ المفتوح، فإنّ شغف عليه كثيراً في مكانته وجلده على استنطاق مشاعر متصوّف شاعر بلع الدرّوة في «التجريد» و«الحيل» و«الرمزية» في طريقة الخطاب، وهو يحكم على كلام رجلٍ بجيّد فنّ

«استتر» و«التخفي»، فضلاً عن كثرة المصطلحات الفلسفية والكلامية التي نستدعي عموصاً وتلاعباً بأطراف الكلام، مما يصيغ صعوبة جديدة، كما يضاف إلى ذلك عمق اللعبة الأدبية، إذ نجد صاحبها يبحث كلامه من «طبه»، وينظم شعره من لا شعوره، وهو مستغرق في عوالم من «التحريد» و«الصُّور»، وعدم نكون تجربة الصوفي تجربة فناء، فبالت شعري كيف يعترعها غيره أو يفقه من جهلها أو تجاهلها والتجربة الصوفية لا تعترعها لعة إلا بقصور شديد، كيف يمكنك نقل الشعور من نفس القائل إلى نفس المتلقي

وليس للخطاب الصوفي بُعد واحد بل أبعاد ولا تتكلم أحياناً عن محار واحد وإما محار المحار، حقاً إنا نفهم الصوفي إذا وصلنا إلى درجة تدوّقه

قرأت الرسالة وطوّقت مع الششتري في عالمه الذي حاول أن يصرّ به على غيره، عالم يطمح بالأسرار والرموز بلغة صوفية ساحرة، كما سرّي صعدة صاحب الدراسة الباحث أحمد عمر إد جود عالياً في محاكاة صاحبه من خلال أسلوب أدبي مانع ومهرة في الضيافة قل نظيرها في دراسنا الأكاديمية، فأبعد عن بحثه ونميه تهمة الحشو والاستطراد وسائر عيوب التصيب والكلام، ولا ينبغي أن يموتنا أن هذا العمل العلمي الرصين موجّه في المقام الأول إلى أهل الاختصاص، والمصنوع منه سيتلقونه بقبول ورضى.

وإد شكرنا للباحث جهده، فإننا نشكر للمؤسسة الكريمة - دار النوادر - فصلها، بعد أن أخذت على عاتقها نشر الأعمال العلمية المتميزة، إسهاماً منها في رفد مكتبتنا الإسلامية والعربية بكلّ معيد ينمي الوعي ويرجع على



الناشئة بالحق والخير.

الدكتور

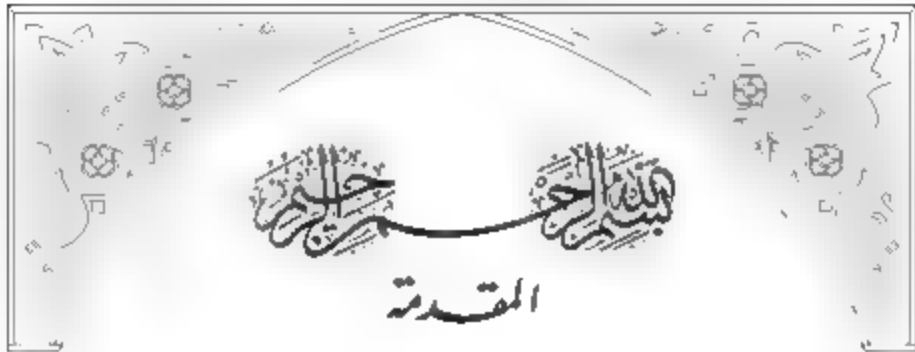
علاء علي الحلاق

مدرس في قسم العقائد والأديان

كلية الشريعة - جامعة دمشق

مدينة أدرنة التركية ٧ / ١١ / ٢٠١٥





الحمد لله الذي أعطى الإنعام حريلاً، وقيل من الشكر قليلاً، ومضد وكترماً على كثير ممن خلق تفضيلاً، والصلاة والسلام على حبيب ومصطفي وسائر أسبانه الذين لم يجعل هم في الإكرام مثيلاً، وعلى الأهل والأصحاب ومن سار على هديهم بكرة وأصيلًا.

لقد كان الأدب على مر العصور يرتبط بمظاهر المجتمع الإنساني، فلم يعرف انشبات في مدلولاته، بل اعتراها التعبير والتدليل، تبعاً لكل قارئ وما احتوته فكره من ثقافة وأدواب، ومدى تفاعله مع حركة الحياة وتذلاتها، ويتميز الأدب الصوفي بمرئية خاصة؛ لكونه ظاهرة ثقافية واجتماعية وروحية، قد ولدت في ربوع عالمنا العربي منذ مطلع الحضارة العربية الإسلامية، وما يزال يعيش يساً مؤذياً وطنف مختلفة تبعاً لكل متلق، دراسة وإشاء وتقداً وتمحيصاً.

ويمتد الأدب الصوفي بحضبة العناية الدقيقة في عمليات المقاربة تدوقاً وتقداً، وقد حظي أدب التصوف بدراسات عديدة، توعت أسلوباً وتأويلاً، مدحاً ودماً، ما يؤكد على أهميته، فما زال البحث فيه متجدداً، وما زال الاهتمام به متصلاً.

وتلعب الحاجة أوجها إلى ما يشبع الروح، ويعيد إلى النفس ثقنتها في عصر صادق بوطاة المذاهب المادية والعيشية في بعض منها، ما جعل القدم راسحة لأدب انتصوف الذي شق طريقه بحدارة في رحمة الحياة الماذبة وما فيها من أطياف الصراع

العقائدي، ومن ثم فإن الدافع إلى إعادة النظر في الموروث الأدبي الصوفي كبير، وما زال يعطي شرعية لوجوده، وما زال يولد من ذاته دوافع كثيرة، بعضها يرجع إلى طبيعة النفوس ومدى تعلقها لأدب يحاكي داخلها، ويجعلها تستجيب بتنهف الخاطر في متاهات مادية كادت أن تأتي على غذائه الروحي، وبعضها يرجع إلى ظروف العصر واستكداد طاقاته ليجيب إجابات علمية صارمة عن كل ما يواجهه، فيأتي أدب التصوف ليعيد التوازن إلى إ�ادات الحياة، وكوسا في جانب منها كبير ما زالت عامصة إلا بإشراف صوفي، ما زالت تستحدي رفق العيب المفرع، وبعضها يرجع إلى مركات ديبية ومذهبية تعي أرباب الطرق الصوفية بوجه خاص، لكنها في محملها تمثل حاجة فكرية وإسانية وروحية لا تُحمل محال من الأحوال، إنه سطر من الخطابات الفكرية التي لا تعتمد العقل وحده بل يشاركها القلب والوحدان

وقد تناول هذا البحث جانباً مهماً من جواب التصوف في بعده الفلسفي مع أبي الحسن الششتري في ديوانه الكبير، فحلل سية الخطابات الشعري الصوفي لديه، صمم إطار الخطابات الصوفي الفلسفي العام، ومحاولة وضع ركائز توطأ للانطلاق بهذا الأدب بعيداً عن المعيارية السطحية.

وقد كن لدراسة ديوانه صحبة مؤلفات تعود للششتري، فقد جاء العنوان في مكتوبات النص الصوفي عند الششتري مراعاة لمؤلفاته جميعها، غير أن مؤلفاته كنت رديف ديوانه في فهم آليات الخطابات الشعري عنده، وهكذا فقد أهدت من مؤلفاته الآتية:

أولاهما: المقاليد الوجودية في الدائرة الوهمية، وإن كانت المقاليد مع مقلاد، أي المفتاح، فقد كان الكتاب مفتاح ما أشكل علي في عمليات التأويل وحصانصر

الأسلوب وسره، والدائرة الوهمية هي دائرة الوجود الفلسفية، فقد أدرك في كتابه عن حقائق علم التصوف وبطرقته له، مسترسلاً في كتابه من دون تبويب، مقدماً للقارئ مجموعة من النصائح والحكم ليتضح معالم الطريق الصوفي لديه، وفيه تطرّق لموضوعات التصوف عامة والمسلمي منها خاصة، مثل رؤيته في وحدة الوجود التي تقول: لا وجود إلا للوجود المطلق الله، وما يتبع ذلك من محمّدات، وقصبة أصل الكمالات، وقصبة الوحدة المحصنة وغير ذلك.

كما أهدت من كتابه الآخر الموسوم بالرسالة الششترية أو الرسالة العلمية في التصوف تحت عنوان الإنابة العلمية في الرسالة العلمية في طريق المتجّدين من الصوفية، وما ورد فيه من فكر وآراء صوفية، ومعارف فلسفية، وإشارات لعلوم عقلية وقلبية، فكان الكتاب حيز دليل على المكانة العلمية للششترية ومدى اطلاعه انوسع على ميادين المعرفة التي راجت في عصره، وبررت في هذا الكتاب شخصية المتصوّف المفكر المستوعب لأبعاد التصوف المعرفي، والأخلاقي، والوجودي، فكان كما وصفه ابن الخطيب مستوعباً بعمق لجميع الآراء، رأي أهل الأنوار من الأقدمين، ورأي الحكماء، ورأي من بعدهم من المتحمسين، وفي هذا الكتاب قصّة تأويل يدعو إلى الشوق بما ورد في ديوانه من قصايا إشكالية المربع، فراه في بعض أشعاره عميق الأحاد بفلسفة وحدة الوجود، وفي أخرى براه متراحعاً عن بعض القبايع الفلسفية فكان أقرب إلى التصوف المعتدل، وكل ذلك سعاً لهذه الوثيقة العلمية التي أنشئت مرحلة من مراحل حياته، وبذلك رال قدر كبير من اللبس والعموص في فهم أشعاره وموشحاته، ولكي تكتمل الرؤية فقد أهدت من رسالته الموسومة بالرسالة البغدادية، وهي في محملها صغيرة الحجم، أصل فيها لموضوع لباس حمدة

الفقرء الششتري، وفيها مجابهة للمترمّتين من الفقهاء بأدلة بقلية، وهذه لردود تبتين  
بقدر لا بأس به عن آلية التفكير لديه، وطريقة الحجّاح التي تكشف عن فكر عميق  
وم ورد من مؤلّعات له في فح الطيب، والإحاطة فلم يُعثر عليهم إلى الآن  
حسب محقّق الديوان الأخير الدكتور محمد العدلوي الإدريسي، والتي تحمل عوانات  
الحررة الوثقى في بيان السنن وإحصاء العلوم، وما يجب على المسلم أن يعمل  
ويعتقده إلى وفاته، والمراتب الإيائية والإسلامية والإحسانية

وقد كانت هذه المؤلفات ركيزة أساسية في عمليات المقاربة لديوانه منهجاً  
وتأويلاً، ولم أشر في كل حصية إلى مصدرها في كتبه، بل كانت مصممة في طيات  
الدراسة والتأويل والاستنتاج، أما بحمل ما تركه من أمور في مؤلفاته فقد كانت تنير  
طريق التأويل والدراسة في بعدها العام.

أما عن ديوانه فقد استنيت أرجال الششتري واقتصرت على قصائده  
وموشحاته؛ رغبة مني في مقاربة المصحيح منها وحسب.

وقد كان للششتري ديوانان أحدهما كبيرٌ يحتوي في عظمه الطويل من الأشعار  
والموشحات، وآخر صغيرٌ يحتوي المقطعات وحسب، وفي ديوانه الكبير نجد مذهب  
الصوفي الملسني، أما ديوانه الصغير فأكثره في الأوراد والمقطعات الإنشادية لمبتدئي  
المريدين.

ولم يحرم محقّق الديوان الدكتور علي سامي الشار في إذا كان للششتري قد  
سجل هو نفسه شعره في ديوانين، أم أن تلامذته من بعده قاموا بهذا العمل من تلقاء  
أنفسهم، ولم يوصل المحقّق بين الديوانين، وذلك أن كثيراً من مقطعات الديوان

الصغير تردُّ أجزاءً من موشحات الديوان الكبير وأرجاليه، لكنه أثبت في آخر الديوان المقطعات التي لم ترد في الديوان الكبير.

وقد حَقَّق الديوان من قِبَل الدكتور علي سامي الشار في عام (١٩٦٠م)، وأعاد التحقيق الدكتور محمد العدلوي الإدريسي عام (٢٠٠٨م)، لكنني لم أجد كبير فرق بين التحقيقين، بل كان للتحقيق الأول مرتبة السبق والدقة والشرح، فاعتمدت التحقيق الأول.

وقد أنت إشكالية البحث من مضمونه، إذ تناول البحث دراسة تجزية شعرية مهمة نوعاً ما، تلاقت فيها مكوّنات النصّ الصوفي لدى شاعر له مكانته في سيرة التجربة الصوفية المديدة، فكانت المقارنة أدبية لا فقهية، فنية لا مذهبية، ما جعل استخلاص الدراسة من بُعدي الفقهية والمذهبية أمراً بالغ التعقيد، وأنت لإشكالية من طبيعة استكناه جوانب النصّ الصوفي لديه، من خلال تلامذات الإبداع الحماليّ وسلاحيّ والقيّ، ومدى استخلاص رؤية تأويلية تعمل على تنويع فكره في نصوصه، ليكون الاستفراء التام لديوانه مكرراً مع كلّ عملية تأويل، ومع كل مقاربة فنية.

وكانت لطبيعة اللغة الصوفية مرتبة بالغة التعقيد، تُلزم الدّخول في ستقصاء أكثر قدر من الشروحات الاصطلاحية لكلّ نصّ، ليمرر آثارها وتوجهاتها ورؤاها ومكوّناتها بأسلوب تراكميّ مهجّي، وذلك من خلال أدوات الخطاب التي تؤطر نصوص الششتريّ وأسلوبه، فكانت عملية التأويل الفنيّ قائمة على تأويلات الدّارس في لكشف عن السية المعرفية التي يقوم عليها نصّ الششتريّ، ولتُمسح الباب لقاريّ جليل.



وقد أتت أهمية البحث من كونه قد سر أغواز نصوص متصوف شاعر لم يحط - على الرغم من أهميته البالغة في ميدان التصوف الفلسفي الأدبي - بكبر اهتمام لدى الدارسين، وكلُّ ما دُكر لا يعدو أن يكون شذوذاً متشوّراً في نصاعيف بعض الكتب والمجلات، أستشي من ذلك ما رأيته أثناء بحثي من قيم الطالبة الحرائرية حياة معاش من إعداد أطروحة دكتوراه عن أدب الششتري تحت عنوان (الأشكال الشعرية في ديوان الششتري، دراسة أسلوبية) صادرة عن جامعة الحاح لخصر في باتنة، فقد حصلت عليها واطلعت عليها كامدة ثم راد في جهدي، إذ إنها حملت في بعض فصولها ما كنت أنوي دراسته ودرستُ قسماً منه، فطوّعت لأطروحة في عمليات مقارنتي الأكاديمية، ويتّ - على الرغم من الجهد الواضح فيها - بعض الاستدراكات، فقد أتت الدراسة في أكثرها قسمة يمكن أن تُقارَب بها نصوص أي شاعر، فعملتُ على تبيان بعض القصايا المدروسة وردت في أبعاد الدراسة، لتعدو دراسة شاعر، لكنه متصوف وفيلسوف، وأبنتُ كل ذلك في موضعه.

وتأتي أهمية الدراسة أيضاً من كونها قد أظهرت تلك العلائق الخفية بين النص ومبدعه، الأمر الذي أنان عن سية الششتري المعرفية والوجودية وأساليبه الفنية التي سلكها في نصوصه.

وبما أن النص هو الذي يمي منهج درسه، فقد أقصت الدراسة إلى أن حلّ نصوصه قد انصاعت لعملية التأويل، فكانت مراوحة بين المنهج الأسبوبي والمنهج الفني الذي يعتمد تحليل الظواهر الصوفية في النص، ومن ثم استتاج القيم والمعبير الخيالية والفنية المتعلقة بالنص، وبطراً لطبعة النص الصوفي فقد أهدت

الدراسة أيضاً من المنهج التحليلي لاسيما في رصد حركة المعنى وتشكلاتها الأسلوبية. وقد انطلق البحث من بصوص الششتري بصفتها المعبر الأول عن مكثوث التصوّف الفلسفيّ عنده، وبدلت جاء البحث إحانة مطوّلة عن طبيعة لمكثوث الصوفية فوقف عندها، وفصل في الإحانة وفق تراتبية مهحية، ولذلك فقد أنت الدراسة محصورة في ديوانه وكتبه، ولم تكن دراسة مقارنة مع رواد التصوف المعاصرين لششتري، أو عن أثروا في فكره، كاس عربي، وابن سبعين وغيرهم.

وجاءت الدراسة على حطة اشتملت على ثلاثة فصول تقدمها تمهيد، وفيه - نظراً لطبيعة بصوص الششتري العلمية - تمّ تبيان شأة التطور العلمي وأطره في كونه جاء امتداداً طبيعياً للتيارات الفكرية والأدبية التي كانت موجودة في أقطار العالم الإسلامي، فعرض التصوّف في أولى شأنه المعتدلة، انتقاء تحديد معالمة وأطره، ولتجاوز الصعاب الناشئة عن التعامل مع بصوص صوفية هسمية، فقد مير أصول التصوّف بين تأثير وارد، أو تطوير عن أصل ثابت في الثقافة العربية الإسلامية، وعرض أهم أقطاب هذه المرحلة الناشئة، وأهم العوامل التاريخية والفكرية في تأسيس مدارسهم، ثم أبان عن طبيعة المرحلة الوسطى في تكون فلسفة التصوف، من خلال إطارها الرمي وحصانصها، وأهم أعلامها، ومدى إسهامهم في نضج التصوّف الفلسفيّ، ليصل إلى مرحلة النضج العلميّ، والعوامل الموضوعية التي أثرت دعائم النتاج الأدبي، وكيفية تحوّل الخطاب الفلسفيّ المحطور إلى خطاب صوفيّ يجتعي المرذ فيه من أعات المواجهة والنقد والمحاسنة، ثم عرض تحديات النضج الفلسفيّ الصوفيّ وأهمها العموض، والالتجاء إلى الرمر وسيلة للتعبير عما في دواحل المتصوفة، وما أدى ذلك إلى كثرة المصطلحات الفلسفية والكلامية على

سبيل الترادف أو المجاز، ليعدو التصوف ذا معجمٍ حاصٍّ به، وانتهى بترجمة موجزة عن الششتري وجَقَب حياته الثلاث.

وقد جاء الفصل الأول مختصاً بحركة المعنى وتشكلاتها الأسلوبية، تُقدمه تمهيدٌ حدّد النواة العامة التي تركز حولها تحليل المكونات النصية الصوفية

وقد شكّل الفصل حمّة مباحث، إذ احتصّ المبحث الأول بُغْد العيب، وموقعه، وآليات تجنّبه، وسياقاته، من خلال اقتضاء النص للسياقية الصوفية التي عثرَ عليها غرورُ الششتري اللعوي ومقدرته الإبداعية الداعية للتقاط دقائق الأشياء، عبر استكناه عمق اللغة الأدبية، وما يرافق ذلك من استحصالٍ لآلية المعالجة الصوفية، ومن خلال شدة اقتضاء النص للسياقية الصوفية منه، وشديد حاجة النص إلى قرائن مادية من رادة المعنى الحقيقي للناص، ليتهي المبحث بمنطلقات بعد العيب واعدية فيه، إذ يشكّل سعيًا حثيثاً في معراج الوصول والتطلع.

وقد احتصّ المبحث الثاني بُغْد الحصور (الجمع) من خلال آليات التحلي وظهورها الأسلوبي، لتكتمل محذدات الإرادة الإنسانية في فكر الششتري، وكيفية تمثيل هذا البعد تمثيراً أسلوبياً، ثمّ أبان عن آليات تحاور اللغة من خلال مقارنة النمط المحطور، وبما تبيحه اللغة من طاقات وإمكانات تعبيرية تساعد على هذا لتجور الدقيق

وتدول المبحث الثالث أسلوب التقابل وماهيته فأبان المطلقات الأسلوبية التي استهجها الششتري للتعبير عن بعدي العيب والحصور، وكشف اللثام عن طبعة النفس الصوفي المخلوق من تقابلاتٍ غير لعوية، على عكس التقابل البلاغيّ سيته الدعوية، ثمّ فصل في أسلوبيّة التقابل، بين تقابلٍ مباشر، وتقابلٍ غير مباشر.

مبيناً ذلك بدوالٍ لسانية.

ودرس المبحث الرابع أسلوب التمثيل بمفهومه، ومرتبته الصوفية، وصوره التي نشأت عن انتعاش حالات التماثل من وحي العزل الشري، أو من انتعاش تلك الحالات من حقل السكر ومقاربة المحطّور، وانتهى بمبحث أسلوب التجريد، وعائده، وأنواعه، بين تجريد محض مستوٍ على النص جميعه، وتجريد أسلوبيّ غير محض، وكل ذلك مبيّن على مستويات متعدّية العياب والخصور

أما الفصل الثاني فقد عني بخصور الصورة في نصوص الششريّ، إذ تُعدّ الصورة جوهراً الخطّاب الأدبيّ، وقد أمان المبحث الأول عن مفهوم الصورة وأهميتها في تشكيل النصوص، إذ عدت المعيار الذي انطلقت منه حركة التجديد الشعريّ، ولأنها كانت المعيار الأساس في عمليات الاستعادة والاستحسان قديماً وحديثاً فقد بيّنت مفهومها عند القدماء والمحدثين.

ومن ثم تناول المبحث الثاني من هذا الفصل تحليلات الصورة التشبيهية وفصده تأويلها، إذ بيّن أهميتها ومسوعات وجودها، ضمن تراتب مهجّي يكشف علائق النص ومكوماته، ولذلك جاء التدرج في الكشف عن الوسائل الأساسية في خلق الصورة ومحايلاتها ما بين صور تشبيهية في نمط نصوصه العمودية، وفي مرشحاته، وكلّ ذلك مطلقاً من رؤية جديدة ثلاثية جذبة النصوص في مدلولاتها، وما تومي إليه هذه الصور من قدرة الششري الصية والمعرفة

ودرس المبحث الثالث الصورة في تحليها الاستعاريّ وسل تأويلها، فكشف عن التنوع الأسلوبيّ في عرض رؤية الششري العرفانية والوجودية، وبيّن طبيعة صور الاستعارية وبيها ومسوياتها في نوال المعنى بين سية سطحية وأخرى

عميقة، وكشف عن أثر الخيال ودوره البارز في إصغاء المريد من الدلالات العميقة على صور الششتري الاستعارية، وفي اختوائه على سية شاملة لأبعاد النص الصوفي ورصد المبحث الأخير الصور الموضوعانية، واهتم برواد تشكلاتها؛ إذ تُعدُّ من أدوات الششتري الأسلوبية في ترجمة فكره، وفصل في آليات استخدام هذه لصور، وسبل توظيفها، ودورها في جمع شتات الصور الخثرية، وأبان عن سياقات الصور الموضوعانية، وتحليلاتها، ضمن سياق معرفي يفصل طري الصور بين حقيقة ومجاز، ثم بين عايات التوظيف هذه الأنواع من الصور

أما الفصل الثالث فقد اهتم بالإيقاعات الماثرة في نصوص الششتري؛ إذ تُعدُّ الموسيقى الشعرية الركن الأساس الذي يفصل بين خطاب شعري وآخر، وجاء المبحث الأول من هذا الفصل مختصاً بمكونات الموسيقى في قصائد الششتري العمودية، وبالأثر الصوفي في عمليات الإيقاع ودفعاته، ومدى علاقة التأثير المتبادلة بين المصنوع الصوفي وإيقاعات الأوران، فلا تتحقق شروط التكوين القويم لأي خطاب ما لم تُعرَّض على مبراز موسيقي يراعي أدن المستمع وحال المخاطب، ليستكمل ذلك بعرض مفهوم القافية ورصد دلالاتها النصية، ومن ثم تتبَّع قوافي الششتري، ورصد وظائفها، فانهى شiban مفهوم الموسيقى في نشأت مكونات الإيقاع ضمن وحدة موسيقية مألوفة، ثم شرَّح مكونات الإيقاع الداخلي لنصوص الششتري، فرَّصها، وتنوع أبعادها، وكشف عن أثرها في صياغة المعاني، من خلال ظاهرة التكرار في الوحدات الموسيقية، ونموجات المعاني، وما أحدثه هذا الإيقاع من أثر نفسي في المتلقي، من خلال التكرار الموسيقي على مستوى القصيدة، والبيت المفرد، ووصل إلى أدق جرئية موسيقية

من خلال مستوى الحرف.

أما المبحث الثاني من هذا الفصل فقد استأثر بمكوّنات الموسيقى في موشحات الششتري، فحدّد مفهومها، ودورها في تجديد الساء الموسيقيّ على مستوى اللغة، والإيقاع، والساء العمي المنمير، ثمّ أثار عن جمالية الاسيائية الموسيقية لتركيبات البنية، إذ أتت من التركيبات المعوية الحاملة للأفكار، والألفاظ، ومن تركيبات الموسيقى الحاصلة من مجموع هذه التركيبات، ثمّ نولى مهمّة البحث عن حاملات اللارمة الموسيقية، وطرق ورودها، وأثر ذلك كلّها في الساء، ثمّ تتع حربيات التكوين الموسيقي، من خلال الوحدات الموسيقية الصغرى تتاير الإيقاع الحرفي، وإخيل السانية في عمليات التكوين الموسيقي، وما استتبع ذلك من ترابط لعويّ بين أجزاء الوحدات الموسيقية.

ثمّ حتمت الدراسة بما يمكن أن أسفّه بمقولات البحث وما تصبّئه من أهم لتتنح، وأخفت البحث بملحق ضمّ معظم ماورد من مصطلحات صوفية في البحث.

وفي الختام فإنّي أتوجه بالشكر الجليل الصادر من عميق القلب إلى الدكتور أسامة احتيار، على ما مدله من طافات جهده، وعظيم وقته، في متاعتي وإرشادي، فكان حير ربّاني لسفية العلم بين مشآت في البحر كالأعلام، وكادت سميتي أن تعرق في اليمّ، ونهت بها في ظلمات عديدة وحرّت أبحث عن شاطئ الأمان، وأصحتُ حينئذٍ أترقّت، فأكرمني الله بالدكتوراة حساء أقدح رنة الفصيلة والرفعة واحترام، فانتقطت البحث من السّم وكان قرة عيني لها؛ فأكملت الإبحار بي، وربطت على قلبي فكّ من الأمين، قد أوتيت صبراً وعلماً، فبعثت بالبحث أشده



إرشاداً، واستوى على سوقه، فجراهما ربي خير الحراء إنه يجري المحسنين.

كما أتقدم بالشكر الموصول الدائم إلى أساتذتي الأجلاء الأفاضل، الذين  
تفصّلوا بقول مناقشة هذه الرسالة وتقويمها، وشرّفوني بالطّرف فيها، فجزاهم الله  
عني خير الجزاء وأتمّه وأكملّه.

وبعدُ منها هو جهدي المتواضع الذي أرجو الله تعالى له القول، إذ بدلت فيه  
أقصى ما وسعني من جهد، على الرغم من شدة الصلّ ولأواء الحال، فإنّ وفقتُ  
فبده تعالى الفصل والمّة، وإن كان غير ذلك فمتي، وحسبي أبي حاولت وبحثت،  
لكنّ الإنسان هو الإنسان، وشأنه سيانٌ وتقصيرٌ، عموك اللهم وعمرانك هوبي لما  
أنزلت إليّ من خير فقير.



# التمهيد

وفيه،

• نشأة التصوف الفلسفي وأطره.

• المرحلة الوسطى في تكون فلسفة التصوف (مرحلة الانتشار).

• المرحلة الأخيرة في نضج التصوف الفلسفي (مرحلة الاكتمال).





يُعدُّ التصوف الأدلبي امتداداً طبيعياً للتيارات الفكرية والأدبية التي كانت تتورع في أقطار العالم الإسلامي، فعوامل تشكّله وبلورته وبصحه عوامل مشتركة بين أقطاب التصوف وروّاده شرقاً وغرباً، مع تباير أساليبهم واحتلاف مذهبهم مدارس وفرايدى، شأنه شأن أنواع الفنون التي شاعت في تلك الحقبة، مع احتفاظ كل بقعة بسماتها وخصائصها.

وإذا كان التصوف يدور في عالم النفوس والأرواح، فمن الطبيعي أن تدثر الحدود لتفلاته، بعض النظر عن رمان ومكاف وعرق ولغة، وبما أنه من أدبيّ في تجلياته، وعقديّ في مذهب، وفلسفيّ في تأملاته، فلا بد أن تكون له مبادئ تؤسس له، وروافد تعديه، ومقومات تساعد في بصره واكتنه، متدرجاً من تجارب زهدية، إلى تصوف أخلاقيّ سلوكيّ، ثم فلسفيّ وجوديّ.

ويُعدُّ الششتري من أقطاب التصوف الوجودي، ومن أهل الوحدة المطلقة<sup>(١)</sup> بيد أن هذه المرحلة من تصوفه كانت وليدة مرحلة سابقة عليها، تسمى مرحلة البدايات بظانها المعتدل.

(١) يُعَظَر روضة التعريف «الحب الشريف»، لسان الدرس في الخطيب، ت. عبد لقادر أحمد



## نشأة التصوف الفلسفي وأطره

إن معرفة التصوف الفلسفي تقتضي معرفة التصوف المعتدل الذي شأ منه؛  
استعاء تحديد معالنه وأصوله؛ من أجل تجاوز الصعوبات الناشئة عن التعامل مع  
مصوص صوفية فلسفية وحدوية لا يمكن التعامل معها إلا بوصفها في إطارها  
الكلّي، وبما أن التصوف الأوّل هو مرحلة من مراحل التصوف الفلسفي، وسابق  
له، وأسس من أسسه النظرية، فلا بد أن يكون له روافد عديّة، وعوامل ساعدت  
في تكوينه وتبلورته أيضاً، لأن هذه المراحل أثر بعضها فيما تلاها من المراحل، إلى  
أن وصل إليها ما يسمى بالتصوف الفلسفي؛ ولذا فإن البحث يقتضي تبين ثلاث  
المراحل للكشف عن خصائص كل مرحلة.

إن البحث في مرحلة التصوف الفلسفي الأولى ما زالت مدار جدل وموطن  
خلاف بين الباحثين، فبين ما حيّ يرى التصوف إسلامي الشأ، وآخر يراه واحداً  
على الثقافة الإسلامية من روافد هندية وفارسية ويهودية ومسيحية<sup>(١)</sup>، فمن  
المستشرقين من ذهب إلى جعل التصوف من مصدر فارسي، ودليله في ذلك، أن  
كثيراً من مشايخ الصوفية الكبار طهروا في الشمال من إقليم خراسان، وأن بعض

(١) يُنظر انصوف الإسلامي الطريق والرحال، د. فيصل بدير عون، مكتبة سعيد رأف،



مؤسسي فرق التصوف الأوائل كانوا من أصل فارسي، ومهمهم المستشرق دوري<sup>(١)</sup> (DOZY)، إذ يرى أن التصوف كان قبل الإسلام في فارس، وأنه جاء إلى فارس من الهند، فمكرة صدور كل شيء عن الله، والقول إن العالم لا وجود له في ذاته، والموجود الحقيقي هو الله، كل ذلك قد ظهر في فارس منذ أحقاب بعيدة، وكل هذه المعاني هو ما يفيض به التصوف الإسلامي ذاته<sup>(٢)</sup> وهناك طائفة أخرى من المستشرقين رأوا أن مصدر التصوف مسيحي، مستندين إلى حججتين:

الأولى: ما وجدوه من صلات بين العرب والمسيحيين في الجاهلية والإسلام، والثانية تلك المشابهة التي تدو بين حياة الرّقاد الصوفية وتعاليمهم في الرياضة الروحية وخلوة، وبين ما يقابل هذا في حياة المسيح عليه السلام، والرهان وطرانقهم في العبادة والمثلث، ومن هؤلاء الذين ذهبوا هذا المذهب جولدرهير<sup>(٣)</sup>

(١) REINHART DOZY (١٨٢٠ - ١٨٨٣)، مستشرق هولندي، اشتهر بأبحاثه خصوصاً في تاريخ العرب في إسبانيا، ومعجمه (تكملة لمعجم العربية)، أنقش الفرنسية والإنكليزية والألمانية والإيطالية، وأحد في دراسة للغة العربية وآداب، يُنظر موسوعة مستشرقين، د. عبد الرحمن بدوي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٩٣، ص ٢٥٩.

(٢) يُنظر مدخل إلى التصوف الإسلامي، د. أبو الوفا العسيمي لتقاربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٣، د. ط، ص ٢٦.

(٣) IGNAZ GOLDZIHHER (١٨٥٠ - ١٩٢١)، ولد بمدينة اشتولميسبرج في بلاد المجر، فصحى سيرة دراسته الأولى في بونابست، ثم ذهب إلى برلين عام (١٨٦٩م)، وحضر بالدرجة الأولى عام (١٨٧٠م)، أرسلته وزاره المعارف المحرية في بعثة دراسية في =

(GOLDZIH) وغيرهم<sup>(١)</sup>.

وهؤلاء الدارسون ليسوا مدعاً من القول في هذه القضية، فقد سبقهم إلى ذلك أبو الريحان البيروني<sup>(٢)</sup> (٤٤٠هـ) فهو أول من أشار إلى مظاهر التشابه بين المذهب الصوفي عند اليهود القدامى وصوفية الإسلام، إذ كان عادياً يعقائد اليهود وعلومهم ومذاهبهم الدينية والفلسفية، ومن أهم ما كتبه في ذلك كتابه (تحقيق ما للهند من مقولة، مقولة في العقل أو مردولة) فقد أشار إلى أوجه الشبه بين عقائد اليهود وحكمتهم، وأساطير اليونان وفلسفتهم من ناحية، وبين أفكار الصوفية المسلمين وأقوالهم وطرقهم وفلسفتهم من ناحية أخرى، وفكرة التأثير والتأثير هذه «مسألة ما زال يعورها الدليل المادي الذي لا شبهة فيه»<sup>(٣)</sup>

= الخارح، رنخل بعدها إلى الشرق، وأقام مدة في القاهرة، ثم سافر إلى سوريا وفلسطين، يُنظر: موسوعة المستشرقين، ص ١٩٧-١٩٨.

(١) يُنظر: موسوعة المستشرقين، ص ٢٧، ويُنظر أيضاً: الحياة الروحية في الإسلام، د. محمد

مصطفى حليمي، اهينه المصرية العامة للكتاب، ط ٢، د ط، ص ٤٦-٤٧

(٢) أبو الريحان البيروني أحمد بن محمد البيروني (ت ٤٤٣هـ)، دخل بلاد الهند، وتعمد

لعتهم، وأقام بينهم، واقتبس علومهم، وكان حسن الخاصرة، طيب العشرة، ومن تصانيفه

كتاب (الخبر في الخواهر)، يُنظر: الوافي بالوفيات، لصلاح الدين خليل بن أيبك

الصمدى (٧٦٤هـ)، تحقيق أحمد الأريازوط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط ١،

٢٠٠٠، ج ٨، ص ٩١-٩٢

(٣) الحياة الروحية في الإسلام، ص ٤٠

ومن المستشرقين من جعل التصوف وليد التأثير بالفكر اليهودي، فصدر دور التصوف عن الأصل الهندي مرفوض، ومنهم من يرى المشابهة بين الأفلاطونية الحديثة<sup>(١)</sup> والتصوف الإسلامي و«إذا نظرنا إلى الظروف التاريخية التي أحاطت بنشأة التصوف بمعناه الدقيق، استحال علينا أن نرد أصله إلى عامل هندي أو فارسي، ولزم أن نعدّه وليداً لاتحاد الفكر اليوناني والديانات الشرقية»<sup>(٢)</sup>.

إن البحث في مصادر التصوف الخارجي أصبح «مهجاً وتقليداً لدى المستشرقين، ولا ريب أن هذا التقليد ينطوي على قيمة تاريخية بالغة، بشرط ألا نصرفنا العناية به عن حقيقة أساسية، وهي أن العقل الإنساني يتمتع بفرديّة مستقلة... ولا يمكن لفكرة ما أن تستحوذ على روح شعب من الشعوب ما لم تكن - على نحو ما - ملكاً خاصاً لهذا الشعب، وربما استطاعت المؤثرات الخارجية أن توقف روح شعب من سبائها العميق، لكن تلك المؤثرات لا تستطيع أبداً أن تخلق تلك الروح من العدم»<sup>(٣)</sup>، ولا نسمح حدود الدراسة بالاستطراد في معرض هذه

(١) هي اتجاه فلسفي يوناني، حاول وضع فلسفة دينية، قائمة على أصول أفلاطونية جامعة لعبصر من مذاهب مدرسة يونانية وشرقية، وهي المدرسة التي تأسست من قبل أتباع أفلاطون (٢٠٥ - ٢٧٠م)، الذي طور الأفلاطونية الأولى، وجمع بينها وبين لروحية وشمسية والميثاغورية، وكانت جهوده عبارة عن تطوير آراء فيلوب ليهودي الذي جمع هذه المذاهب، وأحكم بينها، وأهم أعلام هذه المدرسة، هرموريوس، وأميليو، وسرفلس، وهم تلاميذ أفلاطون، يُنظر تاريخ الفلسفة اليهودية، د. ماحد فخري، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٩١، ص ١٨٥ - ٢٠٣.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٢

(٣) تطور الفكر الفلسفي في إيران، محمد إقبال، ت. حسن محمود الشافعي، دار الفقه =

الإشكالية على الرغم من أهميتها.

ومن الباحثين من أنكر المؤثرات والعوامل الخارجية في تكوين التصوف الإسلامي، ورأى أن التصوف بما وارد في ربوع الثقافة الإسلامية، وليس الأمر إثباتاً لهذه النظرة أو تلك، إذ من الصعب تحديد الوجه الصحيح في ذلك.

هناك العديد من الباحثين الذين عادوا بالتصوف إلى معالمه الأولى، وامتثل بتيار الزهد، فهو اللمسة التي أرسيت دعائم التصوف وطرائقه ومداهيمه، لأن التصوف «من العلوم الشرعية الحادثة في الملة، وأصله أن طريقة هؤلاء القوم، لم تنزل عند سلف الأمة وكسارها من الصحابة والتابعين ومن بعدهم، طريقة الحق والهداية، وأصلها العكوف على العبادة، والانتقطاع إلى الله تعالى، والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه، والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة، وكان ذلك عاماً في الصحابة والسلف، فلما فشا الإقبال على الدنيا في القرن الثاني وما بعده، وحج الناس إلى مخالطة الدنيا، اختص المتقبلون على العبادة باسم الصوفية والمتصوفة»<sup>(١)</sup>.

وتدور مادة زهد في اللغة العربية حول الإعراض عن الدنيا، فاسن منظور<sup>(٢)</sup>

■ للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٩، ص ٨١.

(١) مقدمة من خلدون، عبد الرحمن ابن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٩، ٢٠٠٦، ص ٣٨١.

(٢) هو محمد بن مكرم بن علي بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، حامل ليدن أبو لفصل، ولد عام (٦٣٠هـ)، صاحب (لسان العرب) الذي جمع فيه بين التهذيب والمحكم ولصاح وحواشه والخمسة والمائة، اختصر كثيراً من كتب الأدب المطولة لأدعي، والعقد، والدخيرة، حتم في ديوان الإنشاء، روى عنه السيكي والذهبي، وكان عارفاً =

يرى أن لزم صد الرغبة والحرص على الدنيا، والزهادة في الأشياء كلها صد الرعة<sup>(١)</sup>، وقد كان هذا التيار محملاً إلى السلف من هذه الأمة، فالجس البصري<sup>(٢)</sup> يقول: «رحم الله عبداً جعل العيش واحداً فأكل كسرة، ولبس خلقاً، ولزق بالأرض، واجتهد في العبادة، وبكى على الخطيئة، وهرب من العقوبة، انتفاء الرحمة، حتى يأتيه أجله وهو على ذلك»<sup>(٣)</sup>.

= ينسحو والمعة واتريخ والكتانة، مات في شعبان عام (٧١١هـ)، يُنظر نية الوعاة في طبقات الدعيين والحقاة، للحافظ جلال الدين عبد الرحمن السيوطي (٩١١هـ)، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار الفكر، ط ٢، ١٩٧٩، ج ١، ص ٢٤٨، ويُنظر أيضاً بدر الحكامة في أعيان عتبة النامة، لشهاب الدين أحمد بن علي، الشهير بن حجر العسقلاني (٨٥٢هـ)، دار احياء التراث العربي، بيروت، د، ط، ج ٤، ص ٢٦٢-٢٦٣.

(١) يُنظر بسان العرب، لابن منظور، تحقيق محمد هاشم الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، مادة (زهد).

(٢) هو الجس بن يسار البصري، أبو سعيد، من كبار التابعين، الإمام انعام، حرر الأمة في زمانه، ود في البصرة عام (٢١١هـ)، ولقي عدداً من كبار الصحابة رضوان الله عليهم، قال عنه بن سعد كان جامعاً، عالماً، رفيعاً، فقيهاً، حجة، عادلاً، ناسكاً، كثير العلم، فصيحاً، حميلاً، وسيماً، توفي في البصرة عام (١١٠هـ)، يُنظر حلية الأولياء وصفات الأصفياء، للحافظ أبي يعقوب أحمد الأصبهاني (٤٣٠هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨٨، ج ٢، ص ١٣١-١٣٢، ويُنظر أيضاً العبر في حبر من عبر لمحمد بن أحمد الذهبي (٧٤٨هـ)، تحقيق أبو هاجر محمد السعيد بن سبيوي دعول، دار الكتب العلمية، بيروت، د، ط، ج ١، ص ١٠٣-١٠٤.

(٣) كتب ابرهه الكبير، للإمام أبي بكر أحمد بن الحسين الهيثقي (٤٥٨هـ)، تحقيق عمر أحمد حيدر، دار الحناك، بيروت، ط ١، ١٩٨٧، ص ٦٥.

وأصل الرهد يكون في الرضا عن الله<sup>(١)</sup>، وقد ولدت بدور هذه الحركة الممتدة في لرمس مع الرعيل الأول من صحابة النبي ﷺ، فهو أوب من غثل قوله تعالى ﴿وَأَضْمِرْ نَفْسَكَ مَعَ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيِّ يُرِيدُونَ وَجْهَهُ وَلَا تَقَعُ غَيْبَتُكَ عَنْهُمْ تُرِيدَ بَرَّةَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَلَا تُلَظِّعْ مَنْ أَعْمَلْنَا قُلُوبَهُمْ دَكْرًا وَآتَنَّا عَنْهُمْ حُورًا وَكَافَ أُثْرَهُ قُرْطًا﴾ (الكهف: ٢٨).

فالتصوف ابن البيئة المحلية ونتيجة بذهبية للرهد الذي كد عليه الرسول ﷺ<sup>(٢)</sup>.

وقد امتد هذا التيار إلى العصور اللاحقة، وفي أماكن مختلفة، ومع دخول المسلمين إلى الأندلس تشكل ملمح أساسي من ملامح التاريخ الإسلامي، وكان من لوازمه إلى الأندلس عدد غير قليل من الرهّاد<sup>(٣)</sup>، منهم من أتى من المشرق،

(١) العقد لعريد، لأبي عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، تحقيق إبراهيم لأبيدي، ط ٢، د. ت، ج ٣، ص ٢١٠.

(٢) يُنظر صفوة التصوف، فحمد بن طاهر بن أحمد بن أبي الحسن الشاذلي، أبو الفصّل المقدسي، المعروف باسم القيسري (ت ٥٠٧هـ)، تحقيق عادة المقدم عبدة، دار المسحّب العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٥، ص ٨٠.

(٣) منهم.

- حش بن عبد الله الصنعدي (ت ١٠هـ)، كان إذا فرغ من عشاءه وحوادثه وأراد الصلاة من الليل أوقف المصابيح، وقرب إساء فيه ماء؛ فكان إذا وجد لبعاس استشق الماء، يُنظر تاريخ العلماء والرواة للعلم بالأندلس، ابن العربي (أبو الوليد عبد الملك بن محمد بن يوسف الأدي ت: ٤٠٣هـ)، أعاء السد عرت =

ومهم من قدم من العرب<sup>(١)</sup>، هذه المرحلة اصطُلح عليها - كما حددتها البحتون -

= العصار الحسبي، مكتبة الخاسحي للطبع والنشر والتوزيع، ط ١٩٨٨، ج ١، ص ١٤٨ - ١٤٩، ويُطر أيضاً حدوده المقتبس في ذكر ولاية الأندلس، للحميدي، أبي عبد الله محمد بن أبي نصر فتوح بن عبد الله الأردني (ت ٤٨٨هـ)، اندر حصرية للتأليف والترجمة، مصر، ١٩٦٦، ص ٢٠١ - ٢٠٣.

- الثماني بن عبد الله بن الثماني الحصري كان من أزهدي الناس، وكان يتصدق بعصائه كنه حتى لا يبقى معه شيء، ولا عليه ثوب ولا إزار، يُطر تاريخ العلماء والرواة لعلم بالأندلس، ج ٢، ص ١٥٥ - ١٥٦، ويُطر أيضاً حدوده المقتبس في ذكر ولاية الأندلس، ص ٣٥٨.

- فرقد بن عبد الله خرشي من أهل سرقسطة، كان عالماً زهداً، ويقال إنه محب الدعوة، يُطر تاريخ العلماء والرواة لعلم بالأندلس، ج ١، ص ٣٩٥ - ٣٩٦، وفي الحدود أنه فرقد بن عود أو عوف، يُطر حدوده المقتبس في ذكر ولاية الأندلس، ص ٣٢٨.

- زياد بن عبد الرحمن اللخمي المعروف بزياد شطون (ت ٢٠٤هـ)، وكان هشام بن الحكم يقول صحبت الناس وبلوتهم فما رأيت رجلاً يتر من الزهد أكثر مما يظهر إلا زياد بن عبد الرحمن، يُطر تاريخ العلماء والرواة لعلم بالأندلس، ج ١، ص ١٨٢ - ١٨٣، ويُطر أيضاً حدوده المقتبس في ذكر ولاية الأندلس، ص ٢١٨.

- عمار بن محمد (ت ٣٠٧هـ)، يكنى أبا عثمان، كان زاهداً عادداً، كثير لنالوه بنقر، صديقاً أكثر دهره، يُطر تاريخ العلماء والرواة لعلم بالأندلس، ج ١، ص ٣٥٣ - ٣٥٤.

(١) الزهاد والمتصوفة في بلاد العرب والأندلس حتى القرن الخامس الهجري، د محمد بركات البيلي، دار النهضة العربية، القاهرة، د ط، ١٩٩٦، ص ١١٧.

بمرحلة الزهد، «فقد كان هناك أفراد من المسلمين أقبلوا على العبادة بأدعية وقربات، وكانت لهم طريقة زهدية في الحياة تتصل بالمأكل والملبس والمشرَب»<sup>(١)</sup> بدأت هذه المرحلة تنمو وتزدهر ومع تطور الحياة تحولت إلى تصوف متأثر بالأفكار الفلسفية<sup>(٢)</sup> فبعد أن كان الزهد فردياً، يقتنع السالك بالعبادة ويجتهد في النجاة بنفسه طمعاً في الجنة، إلى أن سرع القرن الثالث للهجرة، إثر التطورات المتعددة، الاقتصادية والاجتماعية والفكرية التي دخلت إلى الأندلس، وقد حرح الزهاد عن «عملتهم واجتهادوا في دعوة الناس إلى سلوك طريقهم، وجعلوا يعظون الناس، فصار لهم مريدون وأتباع»<sup>(٣)</sup> وفي هذه المرحلة بدأت تظهر الفروق الواضحة بين الزهد وأقطابه، والتصوف وقومه، وأخذ ذلك يظهر في جماعات<sup>(٤)</sup>.

(١) مدخل إلى التصوف الإسلامي، ص ١٧.

(٢) يُنظر بزهدي الشعر العربي، سراج الدين محمد، دار الأناضول الجامعية، بيروت، د. هـ، ص ٥.

(٣) تاريخ الفكر الأندلسي، أنجل حنثالث بالشاء، ترجمة حسن مؤنس، مكتبة الشريعة الدينية، مصر، د. ط، ص ٣٢٦.

(٤) من أوائل الذين تكونت على أيديهم جماعات الزهد:

- أصعب بن مالك بن موسى (٢٩٩هـ)، كان غانداً، زاهداً، يجمع إليه أهل الزهد

والفصل وسمعون منه، يُنظر تاريخ العلماء والرواة للعلم بالأندلس، ج ١، ص ٩٥

- محمد بن أحمد بن عبد الملك بن سلام معتق الإمام هشام بن عبد الله بن عبد الرحمن

المعروف بابن الرزاد، من أهل قرطبة، وكان الزهد وأمر المحنة وأحار العباد أعلت

عليه من العلم، حدث وسمع الناس منه كثيراً، يُنظر المصدر نفسه، ج ٢، ص ٢٧



ومن أهم أقطاب هذه المرحلة التي تميرت بدء اصطدام الرهاد بالفقهاء الذين رأوا في سبهم ما هو خارج عن الطرة المالكية للدين<sup>(١)</sup>.

- ابن مسرة الجيلي (٢٦٩ - ٣١٩هـ) وهو محمد بن عبد الله بن مسرة بن جميع، من أهل قرطبة، يكنى بأبي عبد الله، ويكنى بجمع من ترجم له على أنه من أوائل متصوفة الأندلس ذي الرعة الفلسفية الكلامية، ومن أهم فلاسفة الأندلس وأبعدهم أثراً في حركة التصوف الفلسفي الأندلسي الذي أثرت تعاليمه في جميع الصوفية الأندلسيين الذين مروا بالتصوف بالفلسفة، وقد تلقى عن أبيه وصديق أبيه محمد بن وصاح<sup>(٢)</sup> علومه الأولى في مختلف العلوم التي عرفها العصر، كما يُعدُّ ابن مسرة من أوائل من تكوّن على أيديهم جماعات اتحدت الطبع المدرسي إطاراً لأفكارها، إذ كان على طريقة من الرهد والعبادة بسق فيها، وله تدقيق في عوامص إشارات الصوفية، وعلى الرغم من أن تعاليمه لاقت استحسان بعض الناس الذين بنعوا به مبلغ الإمامة في العلم والرهد، إلا أنها عورست من طرف فقهاء عصره، و تُهمّ بأنه يشر بين تلامذته سرّ آراء المعتزلة<sup>(٣)</sup> ومساثلهم، ولما صاق المحال به نتيجة ثلث التهم، اضطر لترك موطنه الأساس قرطبة، وبقي بالشرق مدة، فاشتغل بملازمة أهل الخذل، وأصحاب الكلام والمعتزلة، لكنه لم يلبث أن عاد إلى موطنه

(١) يكنى أبو عبد الله، توفي في أوائل شوال عام (٣٦٣هـ)، وكان رجلاً صالحاً، رهداً، وكان

يكتب المصاحف، يُنظر تاريخ العلماء والرواة للعلم بالأندلس، ج ٢، ص ٧٥

(٢) المعتزلة هم أناس مدرسة وأصل بن عطاء الكلامية، وهم الذين بنعوا في الأصول الخمسة، وعامو إن القرآن مخلوق، يُنظر ترجمهم في العرق بين العرق، لعدد لقاهر

المقدادي، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٧، ص ٧٦

إبن رحلته إلى المشرق إذ تفرغ للدرس والكتابة، فذاغت تعاليمه من حلال كتبه، وكانت موضع حملة الفقهاء عليه<sup>(١)</sup>.

### ٢- العوامل التاريخية والمكرية في تكوين مدرسة ابن مرة

عرف المجتمع الأندلسي ما بين نهاية القرن الثالث الهجري ومتتصف القرن الرابع هجري تطوراً ملحوظاً في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والمكرية، إذ بدأ الاهتمام بتنظيم المرافق الإدارية، وتشجيع التجارة، والصناعة، والاهتمام بالكتب، كما بدأ الاهتمام بالعلوم والآداب والفنون<sup>(٢)</sup>، وشهدت هذه المرحلة

(١) يُنظر طبقات الأمم، لمصطفى صاعد بن أحمد بن صاعد الأندلسي (٤٤٢٦هـ)، نشر الأب لويس شيخو اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية للأب اليسوعيين، بيروت، د. ط، ١٩١٢، ص ٢١، ويُنظر أيضاً الفصل في الملل والأهواء والحل - لأس حرم الطاهري (٤٥٦هـ)، تحقيق د محمد إبراهيم نصر، دار الخيل، بيروت، ط ٢، ١٩٩٦، ج ٥، ص ٦٥-٦٦، ويُنظر أيضاً أخبار العلماء بأخبار الحكماء، لخيال الدين أبي الحسن علي بن السكيت الأشرف يوسف القفطي (٦٤٦هـ)، مكتبة المتنبّي، د. ط، ص ١٣، ويُنظر أيضاً حدود المقتبس في ذكر ولاء الأندلس، ص ٦٣، ويُنظر أيضاً مجمع الطيغ من عصص الأندلس الرطيب، لأحمد بن محمد المغربي التلمساني، تحقيق د [حسن عباس، دار صادر، بيروت، د. ط، ج ٣، ص ٥٥٦، ويُنظر أيضاً محله المعهد المصري لدراسات الإسلام في مدريد، تحت عنوان المدرسة الشودية في التصوف الأندلسي، عدد خاص بالأنشطة التي أقيمت في مؤتمر احصاء الأندلس بكلية الآداب، جامعة القاهرة، ص ٢٠-٢٣ آذار، ١٩٨٥-١٩٨٦، المجلد الثالث والعشرون، مدريد، ١٩٨٥-١٩٨٦، ص ١٧٣-١٧٤.

(٢) يُنظر احصاء العرب في الأندلس، لهي برويسال، ترجمة دوق فرغوط، منشور دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ط، ص ٦٩.

دحول الآراء الاعتراضية، والطبية، والفلسفية، على الرغم من وجود المذهب المالكي الذي عدّ م سواه من عقائد وأفكار من المذاهب بدعةً وصلالةً محرمة<sup>(١)</sup>

وكان دحول هذه الآراء والمعتقدات والاتجاهات الفكرية الجديدة إلى لأندلس من طرق عديدة صمياً أو علبياً عبر سنوات عديدة من الانفتاح على المشرق والمغرب<sup>(٢)</sup>، ومن هذه المعتقدات الفكرية التي كان لها أثر في تأسيس العمل الفكري، وتأثير في بناء شخصية ابن مسرة:

١- التشيع. كان محمد بن عيسى القرطبي المعروف بالأعشى (ت ٢٢١هـ) من أوائل دعة التشيع بالأندلس، فقد أدخل إلى الأندلس آراء وكيع بن جراح<sup>(٣)</sup> المحدث الشيعي من البريدية ومؤلفاته، الذي كان يقتدي بسلوك علي

(١) يُنظر: المرجع نفسه، ص ٦٨.

(٢) يُعرّ لمرحلة الانتداسة في تكون التصوف الفلسفي بالمغرب الإسلامي، ابن مسرة ومدرسته. د محمد العدلوي، الأديبي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ٢٠٠٠، ص ٣٠.

(٣) وكيع بن الخراج بن مبيح بن عدي، من أهل الكوفة، كبة أبو سعيان، ولد عام (١٢٩هـ)، قال عنه أحمد بن حنبل ما رأيت أحداً أوعى منه ولا أحفظ، سمع إسماعيل بن أبي حنبل، ولأعشى، والثوري، وابن عون، روى عنه ابن المبارك، ويحيى بن آدم، توفي في طريق مكة عام (١٩٧هـ) يوم عاشوراء، يُنظر الثقات، لمحمد بن حبان بن أحمد أبو حاتم التميمي البستي، تحمق السيد شرف الدين أحمد دار الفكر، ط ١، ١٩٧٥، ج ١٧، ص ٥٦٢، ويُنظر أيضاً كتاب التاريخ الكبير، للحافظ أبي عبد لله محمد بن إسماعيل البخاري (٢٥٦هـ)، د ط، قسم ٢، ح ٤، ص ١٧٩، ويُنظر أيضاً تحريد الأسماء والكنى المذكورة في كتاب التمتع والمعتق للحطيط العدادي، لعبد الله بن عبي بن القراء البغدادي (٥٨٠هـ)، تحمق: د. شادي بن محمد آل نعيان، مركز النعيان للبحوث =

اس أبي طالب<sup>(١)</sup>، وقد أمر عبد الرحمن بن الحكم<sup>(٢)</sup> سنة ٢٣٧هـ بصلب رجل من المعلمين من أهل شرق الأندلس؛ لتكلمه في الدين بأراء جديدة ذات طابع باطني، مثل ادعاء السوة، وتأول القرآن على غير تأويله، وقد تبعه في ذلك كثير من الناس<sup>(٣)</sup>، ويذكر التاريخ بعض ثورات التشيع في الأندلس، ومنها ثورة البربر، وثورة المولدين<sup>(٤)</sup>، ومن أهم المبادئ التي اتسمت بها حركة التشيع في الأندلس إمكان اكتساب السوة والولاية، كما أنها تعتمد تأويل القرآن لترسيخ أفكارها<sup>(٥)</sup>، وهذه الأراء سيكون لها صدى في عقيدة ابن مسرة وفكره وتُعدّ

■ والدراسات الإسلامية وتعميق التراث والترجمة، صنعاء، ط١، ٢٠١١، ج ١، ص ١٣٤.

(١) يُنظر التشيع في الأندلس إلى نهاية ملوك الطوائف، محمود عبي مكي، صحيفة المعهد

المصري لدراسات الإسلامية، العدد ١ - ٢، المجلد ٢، ١٩٥٤، ص ١٠٤.

(٢) عبد الرحمن بن الحكم بن هشام بن عبد الرحمن الأموي، أبو المطرف، ولد في حليطة عام

(١٦٧هـ)، بوع بقرطبة عام (٢٠٦هـ) بعد وفاة أبيه بيوم واحد، وكان محمود السيرة

عادلاً حوذاً، به نظر في العقليات، وبقيم للناس الصلوات، توفي في عام (٢٣٨هـ)،

نُظر العبر في حبر من عبر، ج ١، ص ٣٣٦. ونُظر أيضاً حدود المقتس في تاريخ علي.

الأندلس، ص ١٠.

(٣) يُنظر لبنان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، لاس عذاري المُر كُشي، تحقيق ح من

كولان، وإليمي بروفسال، دار الثقافة، بيروت، ط ٢، ١٩٨٠، ج ٢، ص ٩٠، ويُنظر

أصلاً تاريخ الفكر الأندلسي، ص ٣٢٥.

(٤) يُنظر اسان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، ج ٢، ص ٨٩ - ٩٠، ١١٤.

(٥) يُنظر: المصدر نفسه، ص ٢٢٦ - ٢٢٧.

العقيدة الباطنية الشيعية واحدة من مكوناته المتعددة»<sup>(١)</sup>.

ب- الاعتزال. حمل التشيع الذي دخل الأندلس بين طياته كثيراً من المبادئ الاعتزالية؛ لا شك المذهبين في العديد من المسائل، مثل القول بخلق القرآن، وفي الرؤية، وتأويل مسائل الحياة الأخرى تأويلاً محورياً، كالميران، والصراط<sup>(٢)</sup>، وهذه المبادئ الاعتزالية الأساسية في فهم شؤون العقيدة، واتباع مذهب أتاوين، ونقل حرية الإرادة قد أسهمت في بلورة النظام الفكري العرفاني<sup>(٣)</sup>، وبمن عُرف سرعته الاعتزالية في هذه المرحلة طيب رحل إلى المشرق في القرن الثالث الهجري، وحضر مجالس الدرس في العراق، وعاد إلى بلده قرطبة، ليستقر بين أهلها كتب الخياط<sup>(٤)</sup> وآرائه، وتمت اتسع آراء هذه الشخصية الاعتزالية شيعية من

(١) مرحلة ابتدائية في تكون التصوف الفلسفي بالمغرب الإسلامي، ص ٣٤

(٢) يُنظر تاريخ فلسفة الإسلام في الفترة الإفريقية، د. يحيى هويدي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د. ط، ١٩٦٥، ص ٥٦-٥٧

(٣) مرحلة الابتدائية في تكون التصوف الفلسفي بالمغرب الإسلامي، ص ٣٥

(٤) عمرو بن بحر الخياط (١٦٣ - ٢٥٥ هـ)، كان نجراً من محور العلم، رأساً في الكلام والاعتزال، له تصنيفات كثيرة، منها الحيوان، والبيان والتبيين، وسحر البيان، والبحلاء، والمحاسن والأصفياء، تُنظر ترجمته في لسان الميران، للإمام الخياط شهاب الدين أبي الفضل أحمد بن علي بن حجر العسقلاني (٨٥٢ هـ)، اعتناء عبد الفتاح أبو غدة، مكتبة المطبوعات الإسلامية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٢، ج ٦، ص ١٨٩ - ١٩٢، ويُنظر أيضاً الأعلام، لخير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس الرزكي الدمشقي، دار العلم للملايين، ط ١٥، ٢٠٠٢، ص ٧٤

أهل قرطبة هما (أحمد بن عبد الله الحبيبي ت ٣٣٣هـ)<sup>(١)</sup>، و (أبو وهب عبد الأعلى بن وهب القرطبي ت ٢٦١هـ)<sup>(٢)</sup> الذي كان على اطلاع واسع بكتب المعتزلة وفلسفة المتكلمين، كما كان يُنسب إلى القدر، ويذهب إلى أن الأرواح تُحمد ولا تموت<sup>(٣)</sup>

لكن أهم شخصية ظهرت في هذه المرحلة من تاريخ الاعتزال لأندلسي (حليل بن عبد الملك بن كليب) المعروف بتحليل الفضلة<sup>(٤)</sup>، وقد جرى حوار<sup>٥</sup>

(١) يكمي بأبي القاسم، أحمد بن عبد الله بن محمد بن مبارك بن حبيب بن عبد الملك بن لويد بن عبد الملك بن مروان من أهل قرطبة، يعرف بالحبيبي، يُنظر تاريخ العلماء ورواة للعلمم بالأندلس، ج ١، ص ٤٥.

(٢) كان عبد الأعلى رجلاً عاقلاً، حاضماً للرأي، مشاركاً في علم النحو واللغة، مديراً هادئاً، يُنظر المصدر نفسه، ص ٣٢٣-٣٢٤.

(٣) يُنظر: تاريخ الفكر الأندلسي، ص ٣٢٤.

(٤) حبيب بن عبد الملك بن كليب، من أهل قرطبة، وكان مشهوراً بالقدر لا يتستر به، وقد أحرق كتبه بعد موته من قبل جماعة من الفقهاء، إلا ما كان فيها من كتب مسائل، يُنظر تاريخ العلماء والرواة للعلمم بالأندلس، ج ١، ص ١٦٥-١٦٦.

(٥) نص الحوار: قال يحيى بن محمد أسألت عن أربع، فقال ما هي؟ قال ما تموت في البيوت؟ قال عبد الله، وهي أن يكون له كتمان، فقال له ما تقول في لصراح؟ فقد بهريق، يريد الإسلام ممن استقام عليه مجد، فقال له ما تقول في القرآن؟ فجدجج ولم يقل شيئاً، وكانه ذهب إلى أنه مخلوق، فقال له فما تقول في العنبر؟ فقال أقول إن خير من عبد الله، ولشتر من عبد الرحمن، فقال له بقي والله لولا حالة لأشرت سمعت دمك، ولكن قم فلا أراك في مجلسي بعد اليوم، يُنظر المصدر نفسه، ص ١٦٥.

بيه وبين عبد الرحمن بن محمد<sup>(١)</sup>، يُعطي فكرة عن ذلك الصراع الذي عرفه العصر بين عقلانية عامة والعقلانية الاعتزالية خاصة، وبعد حليل الفصلة ترسخت معده المذهب الكلامي في كثير من تلامذته الذين أشاعوه في الأوساط الاجتماعية وعلى رأسهم ابن مسرة.

ج- الفلسفة إن الفلسفة لم تدخل الأندلس عداءً بسبب التشدد الذي عرفه العصر ضد العلوم الدخيلة، ولو كانت مذاهب فقهية غير المذهب المالكي، وهذا ما أثار انتشارها في العرب الإسلامي<sup>(٢)</sup>، ومن القلائل الذين كانوا على اطلاع بعلم الكلام يحيى بن يحيى<sup>(٣)</sup> من أهل قرطبة، فقد كان صغيراً باحثاً وعلم

(١) عبد الرحمن بن محمد بن عبد الرحمن بن أحمد بن يحيى بن محمد، أبو الحسن بقرطبي، ولد عام (٣٥٨هـ)، سمع من أبيه، وأحاز له جده، وكان مبيع الخط درساً بالقضاء، فقد تولى القضاء بقرطبة مرتين الأولى بتقديم ابن أبي عامر، ولثانية بتقديم الطاهر إسماعيل بن دي لون، توفي عام (٤٣٧هـ)، يُنظر الثقات ممن لم يقع في الكتب بسبب، لأبي العلاء ريب الدين قاسم بن الشودوي (٨٧٩هـ)، تحقيق شادي بن محمد آل معمار، مركز بحوث ولدراسات الإسلامية وتحقيق التراث والترجمة، صعاء، ١٤١١، ٢٠١١، ج ٦، ص ٣٠٧، ويُنظر أيضاً الفصلة، ج ٢، ص ٤٨٨-٤٨٩.

(٢) مرحلة الابتدائية في تكون التصوف المسمي بالعرب الإسلامي، ص ٣٨.

(٣) هو يحيى بن يحيى بن كثير، الإمام الكبير، فقيه الأندلس، ولد عام (١٥٢هـ)، ارتحل إلى المشرق في أواخر أيام الإمام مالك فسمع منه الموطأ، وسمع من الليث بن سعد وسفيان بن عيينة وغيرهم، ثم رجع إلى قرطبة بعلم جم، وتصدر للاشتغال بالعلم بعد صيته وانتفع الناس بعلمه وهداه وسمعه، فأنعم ابن حزم كان مكثراً عند السلطان مقبول نقول في القصيدة، كانت وفاته في شهر رجب عام (٢٣٤هـ)، يُنظر: وفيات الأعيان وأنباء =

الكلام، ولعل ما يسوع قلة المتعلمين للفلسفة أن الأندلس قبل الفتح الإسلامي كانت قمرأ من أي علم وفلسفة<sup>(١)</sup>، واس سره من أولئك الفلاس الذين كان هم حظ لا بأس به في الفلسفة، وقد ذكر الباحثون القدماء والمحدثون تأثير ابن مسرة الشديد بالفلسفة المسوية إلى إمدوقليس<sup>(٢)</sup> فقد بنى صاعد الأندلسي<sup>(٣)</sup>

= أسماء الزمان، لأبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن حنك (١٦٨١هـ)، تحقيق د إحسان عامر، دار صادر، بيروت، د ط، ج ٦، ص ١٤٣ - ١٤٤، ويظر أيضاً سير أعلام النبلاء، للإمام شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي (٧٤٨هـ)، تحقيق شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١، ١٩٨٥، ج ١٠، ص ٥١٢.

(١) يُنظر: طبقات الأمم، ص ٦٢.

(٢) يقول صاعد الأندلسي عنه: «ما إمدوقليس فكان من زمان دود عليه السلام، وكان من أحد الحكماء عن لقمان بالشم، ثم انصرف إلى بلاد اليونان، فتكلم في خلق نعام بأشياء قدح طواهرها في أمر المبعاد، فبحره لذلك بعضهم، يُنظر طبقات الأمم، ص ٢١.

(٣) صاعد بن أحمد بن عبد الرحمن بن محمد بن صاعد التتبي، قاضي صطنطة، ولد بالمرية عام (٤٢٠هـ)، يكنى بأبي القاسم، استقصاه «أماون يحيى بن دي انور بطنطنة، وكان من أهل المعرفة والدكاء والرواية والدراية، من مصنفاته طبقات الأمم، وصور الحكمة في صفت الحكماء، توفي بطنطنة وهو قاصيها في شوال عام (٤٦٢هـ)، يُنظر البصة، لس بشكوال، أبو القاسم حلف بن عبد المثلث (٥٧٨هـ)، تحقيق إبراهيم الأبري، دار الكتاب النسا، بيروت، ط ١، ١٩٨٩، ج ١، ص ٣٧١، ويظر أيضاً بمة شمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، للمصني (٥٩٩هـ)، تحقيق إبراهيم الأبري، دار الكتاب النسا، بيروت، ط ١، ١٩٨٩، ج ٢، ص ٤١٧، ويظر أيضاً هدية العارفين بأسماء المؤلفين والمصنفين، إسماعيل باشا النعدادي، دار إحياء آثار العرب، بيروت، د ط، ١٩٥١، ج ١، ص ٤٢١.



أنه كان «كلمةً بفلسفته دؤوباً على دراستها»<sup>(١)</sup> ومن تلك الآراء التي أثرت في فلسفة ابن مرة الصوفية أنه من أوائل من قال بالجمع بين معاني صفات الله، وأنها كلها تؤدي إلى شيء واحد، وأنه إن وصف بالعلم فهو الواحد بالحقيقة الذي لا يتكثر بوجه بخلاف سائر الموجودات<sup>(٢)</sup>، وهذه الفكرة ستكون في مراحل تطور التصوف العلمي ونصحه متمثلة في أذهان الصوفية الوجوديين، ولواقع أن «مذهب ابن مرة هو تركيب عجيب لعدة آراء فكرية وعقائدية مختلفة، أو هو تلفيق بين اتجاهات نظرية متباينة»<sup>(٣)</sup> وهو ما سيجد صدى في أطوار تكون التصوف الفلسفي اللاحق.



(١) المصدر السابق، ص ٢٧

(٢) يُنظر: المصدر نفسه، ص ٢٧-٢٨

(٣) مرحلة لاتدانة في تكون التصوف الفلسفي بالعرب الإسلامي، ص ٦٩

## المرحلة الوسطى في تكون فلسفة التصوف (مرحلة الانتشار والذيع)

تعدُّ هذه المرحلة مع سابقتها سلسلةً تطوُّرٍ في معراج التصوف الفلسفي، فهي مرحلة نَتَّ دعائمها على أركان المرحلة الأولى، وفي الآن نفسه مهدت لمرحلة ما بعدها وقَدِّمت لها، فقد انهارت هذه المرحلة عن سابقتها بكونها أصبحت أكثر وضوحاً ودقَّةً في قصايا التصوف الفلسفي، و«ظهور التصوف في الأندلس كان نتيجة التصاعد الذي لمَّ بالعوامل المسببة للرهدة»<sup>(١)</sup>، وهذا لا يعني صهر لأفكار السابقة ودمجها في إطارها الفكري، فكما أن الفس الزهدي لم يُلع الفس الديني، فالشأن ذاته مع الفس الصوفي الذي لم يُلع الفس الزهدي، بل بسى عليه وطوّر مصمومه وأفكاره، بل إنه استمد قوَّته من قيمه، واستعان به في تطوير قصاياه، وأرسى وجوده على أسسه، والمفصل بين هذه المراحل هو «فصل تقتضيه سلامة المنهج، ويقوم على الفصل بين الموضوعات التي عالجتها الفنون الشعرية»<sup>(٢)</sup>.

### الإطار الزمني لهذه المرحلة وخصائصها؟

امتدت هذه المرحلة من نحو (٤٥٠هـ إلى ٥٦٠هـ)، وقد مر التصوف بمرحلة

(١) لرهدة و«منصوفة في بلاد المغرب والأندلس حتى القرن الخامس الهجري، ص ١٧٤

(٢) التصوف في الشعر العربي والإسلامي، شأنه وطوره حتى أواخر ثلث القرن الهجري،

عبد الحكيم حسان، دار العرب، دمشق، د. ط، ٢٠١٠، ص ٢٣٦.

انتقائية مهمة، «من الطور الانتقائي الساذج». إلى قيام أهم مركز صوفي في المرية<sup>(١)</sup>. ونجد الإشارة هنا إلى قيام بعض الباحثين بإثبات مدة رسمية خُصت فيها التصوف، بل احتفت فيها الآراء الصوفية والفلسفة بعد الرعبي<sup>٢</sup> لكنها بقيت تعمل في السر، وذلك بسبب الظروف السياسية في عهد المصور بن أبي عامر<sup>٣</sup> إذ خلق ظروفًا عصبية على الفكر والمفكرين بمساعدة الفقهاء المالكيين، فقد أحرقت كتب الفلسفة وتم إحراقها، كما أحرقت كتب ابن مسرة وأتباعه<sup>(٤)</sup>.

(١) التصوف الأندلسي، أسسه النظرية وأهم مدارس، أ. د محمد العدلوي الإدريسي، در الثقافة، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٥، ص ٧٥.

(٢) إسماعيل الرعبي. وصممه ابن حزم بأنه كان عند فرقته امرأة واحدة طعنته، وكان من المجتهدين في العبادة، لمقطعين في الزهد، ثم أحدث أقوالاً سبعة مبرئة منه سائر المبريئة وكثروا إلا من اتبعه منهم، فيما أحدث قوله إن الأجساد لا تبعث أبداً، وإني سمعت الأرواح، وكان يذهب إلى أن الحرم قد عثم الأرض، وأنه لا فرق بين ما يكتسبه المرء من صباغة أو عجارة أو ميراث، أو ما يكتسبه من الرفاق، وإن لدي بحل لمسسم من كل ذلك قوته كيف ما أحده، يُنظر الفصل في الملل والأهواء والمحل، ج ٥، ص ٦٦-٦٧.

(٣) محمد بن عبد الله بن عامر بن محمد أبي عامر بن الوليد بن يزيد بن عبد الملك النعماني القحطاني، أبو عامر، المعروف بالمصور بن أبي عامر (ت ٣٩٢هـ)، أمير لأندلس في دولة المؤيد الأموي، أصله من الخريجه الحضر، قدم قرطبة شاباً حليلاً يعلم فراع، يُنظر الحنة السيرة، لأبي عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي المعروف بن الأندلسي (٦٥٨هـ)، تحقيق د حسين مؤنس، دار المعارف، ط ٢، ١٩٨٥، ج ١، ص ٢٦٨، ويُنظر أيضاً النبل المغرب، ج ٢، ص ٢٥٦، ونُظر أيضاً الأعلام، ج ٦، ص ٢٢٦.

(٤) يُنظر: التصوف الأندلسي أسسه النظرية وأهم مدارس، ص ٧٦.

وليس من شأن البحث العوص في تفصيلات هذه الحقيقة - على الرغم من أهميتها - إلا أن بعض المصادر ذكرت بعض رجالاتها الذين يُعدّون حلقات أساسية في سلسلة التصوف، من أمثال محمد بن شجاع الصوفي<sup>(١)</sup>، ويونس بن عبد الله محمد بن معيث أبي الوليد<sup>(٢)</sup>، وعطية بن سعيد<sup>(٣)</sup>، وغيرهم، فهؤلاء الرُحاح هم من أعدد للحركة الفكرية الصوفية شاطئها، فلم تكد تنتهي هذه المرحلة حتى متلات الأندلس بأفكار التصوف ممثلة في العديد من رجالاتها لكن على الرغم من انتشار هذه الأفكار في شتى بقاع الأندلس، إلا أن المركز المهم الذي سيكون له الأثر الداعل في تطور التصوف الفلسفي هو مركز مدينة المرية، فقد أصبحت «مركزاً مهماً من مراكز الصوفية القائلين بوحدة الوجود بتأثير من آراء ابن مسرة»<sup>(٤)</sup>.

(١) محمد بن شجاع، أبو عبد الله، محدث أندلسي، قتل بالأندلس سنة (٣٠١هـ)، كان رجلاً صالحاً مشهوراً على طريقة قدماء الصوفية المحققين، يُنظر جدوة المنقوس في ذكر ولاية الأندلس، ص ٦١.

(٢) يونس بن عبد الله محمد بن معيث، فاضلي الجماعة بقرطبة، يعرف باب «صغار» من أعيان أهل العمم، وكان راهباً، يميل إلى التحقيق في التصوف، وله فيه مصنفات، ومن كتبه كتاب المنقوسين إلى الله عز وجل، وكتاب التهجدتين، وكتاب التسيب والتقريب، يُنظر المصدر نفسه، ص ٣٨٤ - ٣٨٥.

(٣) عطية بن سعيد بن عبد الله أبو محمد، أندلسي حافظ، (ت ٣٠٤هـ)، وكان يتقلد مذهب التصوف والوكل، ويقول بالإنثار ولا يملك شيئاً، وكان له حظ من لسان وقول، المصدر نفسه، ص ٣١٩.

(٤) المدرسة الشوذية في التصوف الأندلسي، مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية في مدريد، ص ١٧٤.

وقد اكتسبت هذه الأهمية الفكرية في العرب الإسلامي بسبب مكانتها السامية التي كانت تشعلها اقتصادياً وفكرياً واجتماعياً، لكونها أول مواضع الأندلس وأهمها، فهي مدينة الإسلام بحق<sup>(١)</sup>.

- أهم أقطابها ومدى تأثيرهم في نصح التصوف الفلسفي.

تعد الميرى المدرسة الأم بالنسبة لجل المدارس الصوفية الفلسفية في الغرب الإسلامي<sup>(٢)</sup>، وفيها مع أهم ممثلي الميرىة، وعلى رأسهم:

- ابن تزيان الأندلسي (ت ٥٣٦هـ) عبد السلام بن عبد الرحمن بن أبي الرجال، شيخ الصوفية، وكان من أهل المعرفة بالقراءات، وعلم الكلام، والتصوف، مع الزهد والاجتهاد في العبادة<sup>(٣)</sup>.

ومن أهم الآراء التي تركها وكان لها الأثر في نصح التصوف المسمى، تلك التي نشرها في مصنفه شرح أسماء الله الحسنى، وتفسير القرآن

ففي مؤلفه الأول يبدو طابع التصوف واضحاً، مع ريادة العبدية بتحقيق المسائل الكلامية<sup>(٤)</sup>، ففي حديثه عن اسم الله تعالى (الشهيد) قال: «التعبد باسم

(١) يُنظر تاريخ مدينة الميرى قاعدة أسطول الأندلس، د. عبد العزيز سالم، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر، الإسكندرية، د. ط، ١٩٨٤، ص ٨٧ - ٨٨.

(٢) التصوف الأندلسي أسسه النظرية وأهم مدارس، ص ٨٣.

(٣) يُنظر سير أعلام السلا، ج ٢٠، ص ٧٢، ويُنظر أيضاً هدية العارفين بتسمية المؤرخين والمصنفين، ج ١، ص ٥٧٠.

(٤) يُنظر ابن تزيان الأندلسي وجهوده في التفسير الصوفي وعدم الكلام، د. حسن =

الشهيد، مما يجب عليك - وفقك الله - من التعبد بهذا الاسم الكريم بعد تحقق معرفته، حتى تشاهد علمه الدخول في أهل العدالة يكلية أسمائك، وصفاتك، ومعانيك كلها من أحلاقك وكنهاتك وحركاتك. وإما طريق ذلك أن تجعل نظرك عمرة، وصحتك فكرة، واستعن على هذا بقلة الطعام، وطول الصمت، وكثرة السهر، ومداومة الفكر<sup>(١)</sup>، ولا ينحصر ما في هذا النص من مفردات التصوف وأصوله، فالحديث عن الأسماء والصفات والمعاني، وكذلك عن طرق الوصول، كل هذه المعاني والأفكار سيكون لها الأثر الأبرر فيصوص التصوف اللاحق

ويقرب أيضاً في اسم الله الأول والآخر والظاهر والباطن هذه حملة تشتمل بأركانها الأربعة على التوحيد أجمع، وإشارة باطنية إلى موجد واحد مشار إليه، كل مشار إليه سواء واقع تحت وجوده لاشتغال هذه الأركان الأربعة على معاني الوجود أحدهم، بكل حال وبكل وجه ومعنى، فهو الأول في أحديته بأولية هي صفته، وهو الآخر في أوليته بآخرية هي نعتة، وهو الباطن في ظهوره باطنية هي قرينة، وهو الظاهر في باطنية بظهوره هو علوه<sup>(٢)</sup> فيلحظ من خلال هذا النص تغيير بين الذات

= قاري، مجلة جامعة دمشق للعلوم الاقتصادية والقانونية، المجلد ٢٣، العدد الأول، ٢٠٠٧، ص ٤٠٧.

(١) مخطوط شرح الأسماء الحسنى، لأبي الحكم ابن مراحان، ورقة ١٦٢ ب - ١٦٣، نقلًا عن بحث بن مراحان الأندلسي وجهوده في التفسير الصوفي وعلم الكلام، د حسن قاري، ص ٣٨٦.

(٢) مخطوط ترحمان لسان الحق المتوت في الأمر والخبر، لاس مراحان، ورقة ٣٠ FOL. =

الإلهية، أي الله كما هو في ذاته، وبين صفاته التي وصف نفسه بها، في تقسيم ردواحي من أول وآخر، وظاهر وباطن، وهذا ما سيطمع التصوف اللاحق بطابع فلسفي، يقول الششتري في موشحته<sup>(١)</sup>:

يَسْمُنْ سِدَا طَاهِرْ	جَسِينِ اَنْسِيَّتَرْ
وَحْتَقَى بِبَاطِنْ	لَمَّا طَهَّرْ
طَهَّرَتْ لَمْ تُخْشَفْ	عَلَى أَحَدْ
هَأَنْتَ الْوَاحِدْ	بِلا أَحَدْ
وَجِدْ بِبَلَاثَايِ	تُخَيَّرْ حَرْ
مَسَارِاذِ عَسَلِ الْوَاحِدْ	بِشَسْكَ طَهَّرْ
إِسْمَعْ نَرَى قَوْلِي	قَوْلًا بَدِيعْ
لِمَنْ تَقُولُ إِسْمَعْ	أَنْتَ السَّمِيعْ
اللَّهُ الْوَاحِدْ	بِلا أَحَدْ
مَا تَمَّ شَيْءٌ مِنْهُ	وَاجِبْ دَأْبَا

= فعلاً عن كتاب التصوف الأندلسي، محمد العدلوي الإدريسي، ص ٨٦، مع ملاحظة أن عنوان المحفوظ (سدا حق الموت في الأمر والخلق) هو ذات كتابه شرح أسرار الله الحسني

(١) ديوان أبي الحسن الششتري، شاعر الصوفية الكبر في الأندلس والمغرب، تحقق د علي سامي النشار، دار المعارف، الإسكندرية، ط ١، ١٩٦٠، ص ١٣٥.

إن التمييز الذي وُجد عند ابن برحان بين الذات والصفات سيبدو واضحاً في مذهب وحدة الوجود في المرحلة اللاحقة، فالذات الإلهية لا اسم لها، بينما أسماه هي الصور التي يتجلى فيها، وهي أصل التحلي والغيص<sup>(١)</sup>، وفي مرحلة نصع التصوف الفلسفي تجلت الذات بعد اكتشاف العيوب عن قلب المشتري، فقال في قصيدته<sup>(٢)</sup>:

[الرمز]

كُشِفَ الْمَحْضُوتُ عَنْ قَلْبِي الْعَطَا	وَتَجَلَّى جَهْرَةً مِنِّْي بَيَّ
لَمْ يُشَاهِدْ حُسْنَهُ عَزِيزِي وَلَمْ	يَسْقُ فِي الدُّنْيَا سِوَى الْمَشْهُودِ فِي
وَجَلَا غَمِّي حِجَاباً كُتِّه	وَتَلَأَسَى الْكَوْنُ بِأَصَاحٍ لَدَيَّ
أَيُّ حُسْنٍ مَبْدَأُ إِلَّا لِمَنْ	قَدْ طَوَى الْعَقْلَ مَعَ الْكَوْنِ طَيَّ
وَرَأَى الْأَشْيَاءَ شَيْئاً وَاحِداً	بَلَّ رَأَى الْوَاحِدَ وَتَسْرَأُذُونُ شَيَّ

ومن الأمور التي ذكرها ابن برحان رأيه في أهمية ما جاء به الأنبياء والرسول بالنسبة إلى العارفين من عباد الله، فيرى أن الحقيقة هي عين ما جاءت به الشريعة، إلا أنه يفضل في مراتب العارفين فيقول «ومنهم من فصل الرسل والأنبياء ورأى لهم الحق لكن اعتقد أنهم إنما أرسلوا شارعين إلى من لم يصل إلى المعرفة — فإذا

(١) يُنظر فصوص الحكم، لمحي الدين بن عربي (٦٣٨هـ)، معلق أبو العلا عفيفي، در

إحياء الكتب العربية د. ط، ١٩٤٦، ج ١، ص ٤٩

(٢) ديوان المشتري، ص ٨٠.



ووصل الواصل إلى درجة المعرفة فقد استغنى... ولو انكشف لهم الغطاء لرأوا أنهم في هذه المرتبة بمنزلة الأعور العين اليمنى<sup>(١)</sup>، فمعرفة الله تعالى لم تكن قبله إلا معرفة أهل الحديث الذين يقولون إن معرفة الله لا تحتاج إلى استدلال، بل هي أمر فطري<sup>(٢)</sup>، لكن ابن بروجان يبيّن أن المعرفة أمر ذوقي عرفاني، وهو مذهب أهل التصوف.

- ابن العريف (ت ٥٣٦هـ) أحمد بن محمد بن موسى بن عطاء الله المعروف بابن عريف، من رجال صوفية المرتبة<sup>(٣)</sup>، وقد كانت طريقته الصوفية صدى بعيداً لأراء ابن مسرّة الحلي، كما كان لطريقته الأثر العميق فيمن أتى بعده، وكانت المرتبة في عهده مركزاً مهماً للتصوف، وفيها نبغ، ويُعدّ ابن العريف الرّحّل الثاني بعد ابن بروجان، فقد محا صحاح في الدعوة إلى الالتزام بالكتاب والسنة<sup>(٤)</sup>، إلا أن هذه الدعوة إلى الالتزام بالكتاب والسنة لم تكن إلا شعاراً يستر خلفها آراء الفسفة الصوفية، سواء على المستوى الوجودي (الله، الكون، والعلاقة بينهما) أو على المستوى

(١) شرح لأسماء الحسنى، لأبي الحكم بن بروجان، ورقة ١٢٤ب، نقلاً عن بحث ابن بروجان الأندلسي وجهوده في التفسير الصوفي وعلم الكلام، د. حسن قادري، ص ٣٩١

(٢) يُنظر: المصدر نفسه، ص ٣٩٤

(٣) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج ١، ص ١٦٨.

(٤) يُنظر تاريخ الفكر الأندلسي، ص ٣٦٩، ويُنظر أيضاً تاريخ مدينة المرتبة، ص ١٨٣، ويُنظر أيضاً الأندلس في عهد المرابطين ومنهل الموحدين عصر الطوائف الثاني. د. عصمت عبد اللطيف ديمش، دار العرب الإسلامي، بيروت، ط ١، ١٩٨٨، ص ٥٧

الأستمولوجي العرفاني (المعرفة الدوقية الباطنية)<sup>(١)</sup>

ولعل المسوّع لهذا الأسلوب الصوفي الباطني هو ما شهدته هذه المدة من أحداث سياسية تجلّت في ملاحقة المريدين ومراقبة تحركاتهم<sup>(٢)</sup>

- ومن أهم آراء ابن العريف التي أسهمت في بضح التصوف الفلسفي نهجه الباطني إذ يُعدّ من أهم العوامل المؤثرة في إرساء دعائم التصوف الفلسفي، فطريقته لم تكن مقصودة لذاتها، بل لأمر خارجة عنها، تجلّت في العوامل السياسية وأفاتها، لكنّ هذه الطريقة أصبحت فيما بعد مقصودة لذاتها، فالغموض الفلسفي أصبح من أهم دعائم التصوف الفلسفي، بل أصبح لا يجرح عن دائرته، وهذا ما جعل فتحهم لا يلقى قبولاً إلا لمر عاص في بحارهم، وفهم دقائق إشاراتهم، يقول الششتري محمّساً قصيدة محي الدين بن عرسي<sup>(٣)</sup>.

[الوافر]

شَهِدْتُ حَقِيقَتِي وَغَطِيتُ شَأَنِي      مُقَدِّسَةً عَنِّي أَذْرَاءُ<sup>(٤)</sup> أَلْعَيَانِ  
فَقَالَ مُتَرْجِمًا عَنِّي لِشَأَنِي      «أَنَا الْقُرْآنُ وَالشَّيْخُ الْمَشَايِ

رُوحُ الْوُجُوحِ لَا رُوحَ الْأَوَانِ»

(١) يُنظر التصوف الأندلسي أسسه النظرية وأهم مدارس، ص ٩١

(٢) يُنظر، الأندلس في سباه المراتطين ومسهل الموحدين عصر الطوائف الثاني، ص ٦١-٧٥

(٣) ديوان الششتري، ص ٢٤٥-٢٤٦

(٤) وصل همزة القطع هنا ضرورة.

أَنَا فِي مَسْتَوَى عَرُوفِي قَدِيمٌ      لَيْدَا أَيْتِي الْعَطْمَى نَدِيمٌ  
وَيَ بَلَاوَى عَسَتْكُمْ أَهْلِيكُمْ      «فُوَادِي عِنْدَ مَعْلُومِي مُهْلِيمٌ

يَاجِبِيهِ وَعِنْدَكُمْ لَيْسَانِي»

سَتَرْتُ حَقِيقَتِي عَنْ كُلِّ قَهْمٍ      بِمَا أَظْهَرْتُ مِنْ وَشْمٍ وَرَشْمٍ  
فَإِنْ تَطَلَّتْ تَرَى صِمْنِي مَعَ اسْمِي      «فَلَا تَنْظُرْ بِطَرَفِكَ نَحْوَ حِصْنِي

وَعِنْدَ عَيْنِ التَّعَمُّ بِالْمَقَابِي»

وَبَلَطْنَسِمٍ فِي الْكَوْنَيْنِ كَسْرٌ      وَحَقَّقُ سِرَّ مَعْنَانِي وَخَرَرُ  
وَبَلَمَسُجُورٍ مِنْ بَخْرِي فَمَجَرٌ      «وَعُضُّ فِي بَخْرِ ذَاتِ الذَّاتِ تُبْصِرُ

عَمَائِلَ لَيْسَ تُدَوِّ لِلْعِيَابِ» (١)

ويُعدُّ ابن العريف أول من فلسف حركة الحب الإلهي شعراً، كون هذا الحب

(١) مهر ابن عربي

أَبَ الْقُرْآنُ وَالشَّعْ الْمُنَابِي      وَزُؤُخَ الْوُجُوحِ لَا زُؤُوحَ الْوُجُوحِ  
فُوَادِي عِنْدَ مَعْلُومِي مُهْلِيمٌ      يُشَاهِدُهُ وَعِنْدَكُمْ لَيْسَانِي  
وَعِنْدَ عَيْنِ التَّعَمُّ بِالْمَقَابِي      «فَلَا تَنْظُرْ بِطَرَفِكَ نَحْوَ حِصْنِي  
وَعُضُّ فِي بَخْرِ ذَاتِ الذَّاتِ تُبْصِرُ      مَعْنَانِي مَا تَدَّتْ لِلْعِيَابِ  
وَأَسْرَارَ أَعْيُنٍ مُنْهَابِ      مُسْتَرَةً بِالْأَرْوَاحِ الْمَقَابِي

مفردات المكيفة، لمحي الدين بن عربي، محقق عثمان يحيى، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

ط٢، ١٩٨٥، ج١، ص٧٠.

سرّ خلق العالم<sup>(١)</sup>، ووصلت حركة الحب إلى دروتها ومصجها الفلسفي مع أبي الحسن الششتري، من خلال قصائده وموشحاته، يقول الششتري في قصيدته<sup>(٢)</sup>

[الخفيف]

زَارِي مَنْ أَحْبَبْتُ قَبْلَ الصَّاحِ      فَخَلَا لِي تَهْكِي وَأَفْضَاحِي  
وَسَقَايَ وَقَالَ نَسَمٌ وَتَسْلَى      مَا عَلِمْتُ مِنْ أَحَبِّنا مِنْ جُنَاحِ  
فَادِرْ كَأْسَ مَنْ أَحْبَبْتُ وَأَهْوَى      فَهَوَى مِنْ أَحَبِّ عَيْنِ صَلَاحِ  
مَا أَحْبَبْتُ حَدِيثَ دُكْرٍ خَسِي      بَيْنَ أَهْلِ الضَّفِّ وَأَهْلِ الْمَلَاخِ

كما تقوم بطريقته الشيوصوفية على فكرة مركزية تتناول المقامات والأحوال، وما يعاين السالك من مصاعب حتى يصل إلى حصرة الحق ونشوة الوصول، وهو ما تضمنه كتابه محاسن المجالس، فهو «كتاب مخصص للعارفين الذين بلغوا مرتبة المعرفة، أو الإدراك الباطني للحقيقة»<sup>(٣)</sup>، فكل المازل عدا مرئتي الحب والمعرفة هي «علل أَيْفَ الخواص منها وأسباب انفصلوا عنها»<sup>(٤)</sup>، وهذا التمهيل في مراتب الوصول سيطبع تصوف البصيح الفلسفي بطابع خاص، مع توسع في أفقه وعوصي في معاه، فالراحة والطمأنينة تورث السرور، لكنها تأتي في إطار

(١) بضر تصوف الثورة الروحية في الإسلام، د. أبو العلا عفيفي، دار المعارف، القاهرة، د. ط، ١٩٦٣، ص ١٩١.

(٢) ديوانه، ص ٣٨.

(٣) التصوف الأندلسي أسسه النظرية وأهم مدارسه، ص ٩٤.

(٤) تاريخ الفكر الأندلسي، ص ٣٧٠.

نظمه الششتري معاده أنه لا راحة دون شقاء، يقول في قصيدته<sup>(١)</sup>:

[مجرود الرومل]

أَبْخُ - هُمِدْتُ - الْأَيْقَا      فَقَدْ وَصَّيْتُ الْأَثَرَقَا  
بُنْتُ السُّرُوزَ بِالْعَبَا      لَا رَاحَةَ دُونَ الشُّقَا

تلك أُرر ملامح التصوف في مرحلته الوسطى، فقد حقق التصوف نقلة نوعية من طوره الرهدي ذي الملامح العيسمية، إلى إطار فلسفي لا يحلو من سمات التصوف المعتدل، لكنه لم يكتف بذلك بل وجه التصوف اللاحق في هذا المصهار ليعود التصوف فيها بعد فلسفياً خالصاً بأفاهيمه الثلاثة الوجودي، والمعرفي، والأخلاقي.

\*\*\*

(١) ديوانه، ص ٥٥

## المرحلة الأخيرة في نضج التصوف الفلسفي (مرحلة الاكتمال)

وصل التصوف الفلسفي في هذه المرحلة إلى دروة نضجه «فحقيقة التصوف المتعلقة بالمعاملة والمكاشفة أو التربية والشهود كانت قد نضجت تماماً على أيدي رجال المرحلة السابقة»<sup>(١)</sup>، ومع هذا العامل التاريخي الحتمي في تطور الفنون والعلوم، كنت هناك عوامل ذاتية وموضوعية ساعدت في نضج التصوف الفلسفي، ويقصد بالعامل الذاتي التكوين الذاتي للصوفي العارف، «التصوف في هذا العصر لا يسمى متصوفاً إلا إذا جمع العلوم في صدره، وأولى هذه العلوم: الحكمة، وعلم الساطر، وعلم التأويل، وغير ذلك من العلوم، «العارف لا يستشرافه على هذه المعارف، وتعشق نفسه بتلك العلوم المقدسة يرتقي من العمل إلى الحال، حتى يكون همه وعمته الوصول إلى الله»<sup>(٢)</sup>، «متصوفة هذه المرحلة على الرغم من ادّعائهم أن المعرفة قدرة ربانية إلهامية قد فاصت على قلوبهم في شكل فتوحات وحكم، إلا أنهم عُرفوا بولعهم الكبير بكتب الحكمة وآراء الفلاسفة وأفكارهم»<sup>(٣)</sup>، ولا أدل على ذلك من متاحهم نصي في مؤلفاتهم،

(١) فصول في التصوف، أ. د. حسن محمود عبد اللطيف الشافعي، دار لبصائر، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٨، ص ١٦٩.

(٢) روضة التعريف بالحب الشريف، ص ٤٣٣.

(٣) يُنظر التصوف الأندلسي أسسه الطرقة وأهم مدارسها، ص ١١٩.

فالتعامل مع نصوصهم يكشف عن مدى استعادتهم من كل ما كان راتحاً من علوم في عصرهم عامة، والفلسفي منها خاصة، «فصفة الرجل الحر الحرير لا يُسلم لأرسطو في إلهيته بل يصرفه فيها عن تشبته وشبهاته، وبالحملة ما من علم إلا وعلمه.. علم كل الصنائع بتفلسف.. بعدها صفا في ماهية همته فتصوف»<sup>(١)</sup>، وعندئذ تبدو هذه الحقيقة باضحة في نصوصهم، ولعل ذلك يختلف التعبير الشعري عن الحقيقة الكاملة بأطرافها المفترضة. الله، العالم، الإنسان، كلٌّ بمقدار تحصيله من تلك العلوم، يقول الششتري في قصيدته<sup>(٢)</sup>

{السريع}

مَنْ كَسَّرَ الظَّلْمَ عَنْ نَفْسِهِ	وَكَانَ فِي الْعَالَمِ ذَا مَخْرِهِ
تَذَالَهُ الْكُفْرُ الَّذِي قَدْ حَمَى	فَلَيْشْكُرَ اللَّهُ الَّذِي بَطَرَهُ
قَدْ فَتَحَ الْقُلُوبَ الَّذِي أُغْلِقَ	إِنْسَانُ يَا صَاحِبَ مَا أَقْدَرَهُ
فَقُلْ مِنَ الْأَسْمَاءِ قَدْ حَلَّ	خَلِيقَةُ الْحَقِّ الَّذِي دَبَّرَهُ

لكن بمقابل هذا التشرب الدائري للفلسفة وعلومها - الذي يُعدّ عملاً مهماً في صبح التصوف الفلسفي - هناك عوامل موضوعية أثّرت دعائمه، تجلّت في تلك الصعوبات السياسية والاجتماعية والفكرية - من وُجد يحطه شيء من المذاهب الفلسفية المخالفة للشرعية - فهو حقيق بالتحريق والزجر<sup>(٣)</sup>، فطبيعي

(١) نقلا عن اوجوديه في الدائرة الوهمية، لأبي الحسن الششتري، تحقيق أد محمد لعدلوي الإدرسي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٨، ص ٩٤.

(٢) ديوانه، ص ٤٦ - ٤٧.

(٣) تاريخ قصص الأندلس، أو المرقعة العبد من سحق القضاء والعبد، لأبي الحسن س =

- والحق هذه - أن يتحول الخطاب الفلسفي إلى خطاب صوفي يحتمي المرء فيه من آفات النقد وسهامه، فالمتمسك في التناح الصوفي لهذه المرحلة يجد أن الخطاب أدبي ما يكون إلى تصوير مذهب فلسفي منه إلى التعبير عن كشف روحي، وأن الخطاب لم يكن أثراً من آثار الدوق والوحد فحسب، بل انطوى كدب على عناصر ميتافيزيقية وأفكار فلسفية<sup>(١)</sup>، كما في المخطوط رقم (١) ولعل حير مثال على ذلك المتصوف الفلسفي ابن سبعين<sup>(٢)</sup> الذي اتحد من الفلسفة مدحلاً إلى علم التصوف؛ حتى يسلم من تعقب الفقهاء المساندين بالحكم والعامة، فكان نتيجة ذلك «إخراجه لمذهب تركيبي فلسفي صوفي متناسق القضايا والأفكار والتصورات»<sup>(٣)</sup>

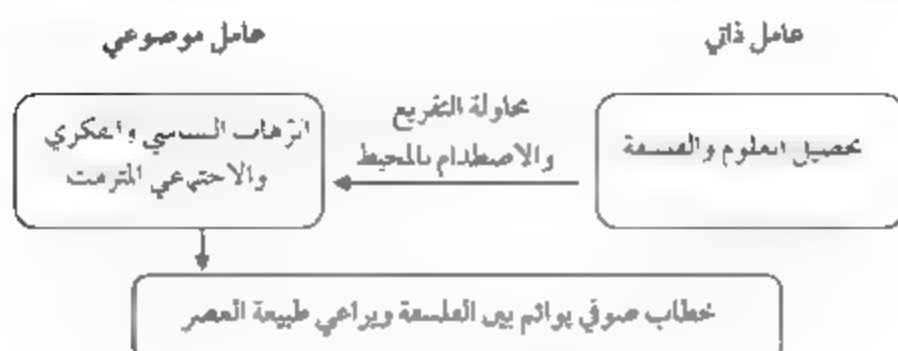
= عبد الله بن الحسن الساهي الملقب بالأندلسي، تحقيق لجنة إحياء لثراث العربي، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط ٥، ١٩٨٣، ص ٢٠١.

(١) يُنظر ابن الفارض وبحث الإلهي، د محمد مصطفى حلمي، دار المعارف، القاهرة، ط ٢، د. ت، ص ٢٢٥.

(٢) عبد الحق بن إبراهيم بن محمد بن نصر بن فتح بن سبعين (ت ٦٦٨هـ)، درس العربية والأدب في الأندلس، ثم انتقل إلى سبتة وبعدها إلى المشرق، ثم انقطع إلى التصوف في المغرب وكثر أتباعه ومريدوه، له كتاب تذكار العارف، وكتاب الصغر، يُنظر الإحاطة في أخبار غرناطة، بيان الدين من الخطب، تحقيق محمد عبد الله عسان، مكتبة حسني، القاهرة، ط ١، ١٩٧٧، ج ٤، ص ٣١-٣٨.

(٣) التصوف في فلسفة ابن سبعين، د محمد العدلوي الإدريسي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٦، ص ٢٤.





## المخطط رقم (١)

والفلسفة التي فقدت ذاتها أو كادت، ستجد نفسها في نصوص التصوف الفلسفي، والذي «لن ينحو هو الآخر من سهام اتهامات الفقهاء بالكفر والزندقة»<sup>(١)</sup>، هذه الحال البائسة للفلسفة في ظل الظروف السياسية العنصرية ساعدت في ذلك ظروف اجتماعية عنصرية أيضاً، أتت على معظم العلوم العقلية، مما أدى إلى انحسار الحركة العلمية نتيجة «وقوف العمران وتناقصه، فهي من الصنائع التي لا تستدعيها إلا الحضارة والترّف»<sup>(٢)</sup>

والعامل الذاتي للتصوف قد تحقق من اكتساب العلوم والفلسفة لكن الذي أرق مصابغتهم خوفهم من النوح بها، فلم يكن أمامهم سوى التصوف قناة لتبريغ طاقاتهم.

## - تجليات النصح الفلسفي الصوفي:

يُدرّك المتعمّر في عوامل نصح التصوف الفلسفي أن التحلي الخطابي كان

(١) التصوف الأندلسي أسسه النظرية وأهم مدارس، ص ١١٩.

(٢) مقدمة ابن خلدون، ص ٤٠٥.

له الأثر المختلف عن باقي الخطابات، فعلى الرغم من كونه فعالية خطابة تمثلت الشروط والإجراءات التي توفر له النصية كغيره من النصوص، إلا أن النص الصوفي يسرع إلى التردد «فمثلما كان النص القرآني فضاء للتأويل يقوم به أولو الألباب والذين يتفكرون ويعقلون، فيأهم ومن دون شك قد وضعوا هذه الاستراتيجية ضمن تصورهم لقراء نصوصهم»<sup>(١)</sup>.

فيخطب الصوفي أسرار<sup>(٢)</sup> بالعموص، ولا يحصل المتلقي في كثير من الحالات على بعض مرامييه إلا باستكداد المهيم، ومتابعة النظر، والاقتراح على الفريجة، فقد وُصف أسلوب ابن عربي في كتابه الفصوص بأنه بأحد نصاً من القرآن والحديث ويُزوله بطريقة صعبة، وأن الأصعب من ذلك شرح نظرياته وتفسيرها، لأن لعمته اصطلاحية خاصة، مجازية معقدة في معظم الأحيان، وهذه الطريقة في التأويل تُلجئته إلى الخيل اللغوية للوصول إلى المعاني التي يريد، مما يجعل هذا التأويل لا يحلو من التعسف والشطط<sup>(٣)</sup>.

ويُعَدُّ هذا العموص سمة بارزة لرحلات هذه المرحلة من التصحح الصوفي، ولا سيما مع رائد هذا الاتجاه الصوفي ابن سبعين، فخطابه الصوفي لا يتيسر فهمه وإدراك مرامييه إلا لمن أوتي من الصبر القدر الكبير<sup>(٤)</sup>، فيه «من البلاغة والتلاهب

(١) الحركة الواصلة في الخطابة الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين.

أمة سعل، مشهورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، ٢٠٠١، ص ١٧-١٨.

(٢) يقال: ميرته تميزاً فائزاً، لسان العرب لابن منظور، مادة (مير).

(٣) يُنظر مقدمه كتاب فصوص الحكم، لاسن عربي، تعلم د أبو العلا عمري، ص ١٢-١٣.

(٤) يُنظر التصوف الأندلسي أسسه النظرية وأهم مدارس، ص ١٢٢، ويُنظر أيضاً لتصرف =

بأطراف الكلام مالا مطمح وراءه»<sup>(١)</sup>.

ومن أسباب الغموض في النص الصوفي التجاؤفهم إلى الرمر وسيدة لتنعير عى دور في حلدفهم، فهم يستعملون ألفاظاً تحصفهم ليكشفوا معانيهم لأنفسهم، ويستروها على من يايهم في طريقتهم، فالعاطفهم مستهمة على الأجانب، لأن معانيها أودعها الله في قلوب قوم واستخلص لحقائقها أسرار قوم<sup>(٢)</sup>، فقد نظم ابن عربي من مخلف البسيط<sup>(٣)</sup>:

يَا مَنْ يَرَانِي وَلَا أَرَاهُ      كُنْمْ دَا أَرَاهُ وَلَا يَرَانِي

فقال له بعض إخوانه كيف لا يراك وأنت تعلم أنه يراك، فقال ابن عربي مرتجلاً:

يَا مَنْ يَرَانِي خَيْرَ مَا      وَلَا أَرَاهُ أَجْرًا

كُنْمْ دَا أَرَاهُ مُنْجِيًا      وَلَا يَرَانِي لَا إِلَهَ دَا

ومن وسائل الغموض كثرة المصطلحات العلمية والكلامية عن سبيل انترادف، أو المجاز، مع ألفاظ أخرى واردة في القرآن والحديث، فيحملها الصوفي

= في فلسفة ابن سبعين، ص ١٠١ - ١٠٤.

(١) نفع الطيب من عصا الأندلس الرطيب، ج ١، ص ٢٠٢.

(٢) يُنظر رسالة القشيرية في علم النصف، لأبي القاسم عد الكريم بن هوراب القشيري الساموري، تحقيق معروف مصطفى وريق، المكتبة العصرية، بيروت، ط ١، ٢٠١١، ص ٥٣.

(٣) نفع الطيب من عصا الأندلس الرطيب، ج ٢، ص ١٦٨.

من لمعاني ما يُخرجها عن أصلها<sup>(١)</sup>، فالمصطلحات التي تشير إلى الوجود الأعظم أو الحقيقة لمحمدية عبد الششتري، يعبر عنها بكمية السعادة، وإكسير الدواب<sup>(٢)</sup>.

تلك هي أهم تجليات الخطاب الصوفي الفلسفي بعد تصحيحه، فقد اكتسب معجماً خاصاً به، وأفكاراً ونظريات جعلت من الخطاب الصوفي خطاباً ينفرد بخصوصيات انمازات تتعقده واستعلاقه، لارتكازه على رموز ومصطلحات خاصة، فقد استعصوا عن اللغة العادية بلغة تعبر عن مواجدهم وتجاربهم الصوفية ومكاشفاتهم الروحية في أحوالهم ومقاماتهم<sup>(٣)</sup>، لكن حير من مثل هذه الحقنة، وبه حُتمت، عليّ بن عبد الله النميري، المكسي سأي الحسن الششتري (٦١٠هـ - ٦٦٨هـ) عروس الفقهاء، وأمير المتجربين، وهو من قرية ششتري من عمل وادي آش، عاش الششتري جل أطوار حياته في كنف الدولة الموحدية، وعاصر ستة من خلفائها، تربى في أسرة ذات حاه وسلطة، فقد كان أبوه من

(١) فصوص الحكم، ص ١٨.

(٢) يقول الششتري في رجله:

فأنت هو كمية السعادة      وأنت هو كسير الدواب

ديوانه، ص ٢٣١، والإكسير مادة مركبة، كان الأقدمون يرمعون بها تحول المعدن الرخيص إلى ذهب وشراب - في رعمهم - يطيل الحياة، يُنظر المعجم الوسيط، مجمع النعم العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط ٤، ٢٠٠٤، باب الهمة، مادة (الإكسير)

(٣) هكذا تكلم ابن عربي، د. نصر حامد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط.

الأمراء حكام الأقاليم، وهذا عُذٌّ «من الأمراء وأولاد الأمراء»<sup>(١)</sup>، اهتم في حياته الأولى بحفظ القرآن الكريم، وما في علوم الدين، ثم جدال الأفاق، فتعلم التصوف، كما تعرف على الحكمة، وقد ترك مجموعة من المؤلفات أهمها ديوانه الشعري الضخم، والرسالة العلمية، والمقاليذ الوحدانية، والرسالة البغدادية.

وتلخص حياته في ثلاث حقب هي:

#### أ- الحقبة الأولى:

حقبة تمتد من (٦١٠هـ إلى ٦٤٦هـ)، قضاه بسوطه الأصلي، وتلقى تعليمًا وتربية عادية، كما حصل علوم الحديث، والفقه، والأصول، واللغة، والإعجاز، وفي عام (٦٤٤هـ) ترك الأوطان باحثًا عن الحقيقة التي تطمئن لها نفسه، ثم رحل إلى بجاية بالمغرب الأوسط حيث أولى مراحل معراجه الصوفي، وبعد ذلك خرج إلى طرابلس، وعُرض عليه القضاء فرفضه، ثم عاد إلى بجاية وما مير هذه الحقبة أن تصوفه جمع بين التصوف المعتدل والفلسفي

#### ب- الحقبة الثانية:

وتستدئ من نحو (٦٤٦هـ)، حين التقى ناس سبعين الذي تعلّى من عربي

(١) الرسالة الشترية، أو الرسالة العلمية في التصوف، لأبي الحسن الششتري، تمحيص أبي عثمان بن ليون التحسي (٦٨١هـ - ٧٥٠هـ)، تحت عنوان: لإبالة العنبة في الرسالة العلمية في طريق المتحدين من الصوفة، تحقيق: د. محمد العدلوي الإدريسي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٤، ص ٤١

بمعناه في القول بالوحدة، وأصبحت أشعار الششتري تعكس تعلقه بالنسعين<sup>(١)</sup>، ومن أهم أشعاره التي عكست تأثيره بمذهب الوحدة المطلقة قوله في رثته<sup>(٢)</sup>:

قلبي قد عشق لعلبي      وهـوت دائي لـداقي  
ونجست لي الحقيقة      يتغشوني وصداقي  
كلها ما ديت الأكواد      جاؤشني بدعـاتي

### ج - الحقبة الثالثة:

وهي التي قضاها في مصر، والتقى فيها بأقطاب الشاذلية<sup>(٣)</sup>، وتعرف على

(١) إذ يقوله:

أنا غلام عند نس سنجين      ما دامت الشغ في لعدن  
مع أن لس نخشع أنا نسين      ما قد بهم عني كثر أحد  
ديوانه، ص ٢٣١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣١٥، وقد ذكرت الرحل تدليلاً على مرحلة من مراحل حياته، وهو الوحيد في متن البحث

(٣) مؤسس لطريقة الشاذلية أبو الحسن علي بن عدا الله بن عدا الحار لشدلي مصري، مولود عام (٥٩١هـ) في عمارة، وهي قرية في المغرب قريبة من سبتة، انتقل إلى تونس وتعلم فيها، ثم انتقل إلى شاذلة، وهي بلدة تقع قرب مدينة تونس، واعتزل الناس وهو ملازم لدرجات لصوفية، وأقام على ذلك مدة حتى سب إلى هذه البلدة، بوجه بعد ذلك إلى مصر وأقام في الإسكندرية ونجدها مرة لدعوته، فكثر أتباعه، توفي في عام (٦٥٦هـ)، يُنظر انعر في حمر من عبر، ج ٣، ص ٢٨٢، ونظر أيضاً الطبقات الكبرى، المسماه لواقع الأنوار في طبقات الأخيار، لعبد الوهاب الشعراني، دار الخيل - بيروت، ١٣٧٤هـ ج ٢، ص ٤، ونظر =

مذهبهم، وكان يُكنّى لهم المحبة والتقدير، والتصوف الشاذلي تصوّف معتدل، وفي اسمائه هذا تراجع عن الفاعلات الصوفية الفلسفية، وتحلّي عن الأفكار المعقدة بالوحدة المطلقة، تُوفي الششتري في مصر، بعد أن كوّن طريقة صوفية خاصة به عرفت بالششتريّة، أفرع فيها أهم تجاربه الروحية، واجتمع حوله كثير من المريدين، وفصلوه على شيخه ابن سبعين، وكانت الوفاة في السابع من صفر عام (٨٦٦هـ)، الموافق للسادس من تشرين الأول عام (١٢٦٩م)، عندما وصل إلى ساحل دمياط، وحين حلّ بمكان يُدعى الطيبة قال حتّ الطيبة إلى لطيبة، وأوصى أن يُدفن بمقبرة دمياط<sup>(١)</sup>.



- = أيضا جامع كرامات الأولياء، يوسف بن إسماعيل البهائي (١٣٥٠هـ)، تحقيق إبراهيم عطوة عوض، مركز بركات رضا، المهد، ط١، ٢٠٠١، ج٢، ص٣٤١.
- (١) يُنظر: عنوان الدراية فيمن عُرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، لأحمد بن أحمد بن عدالله أبي العباس العربي (٦٤٤ - ٧١٤هـ)، تحقيق عادل سوييس، منشورات دار الأماق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩، ص٢٣٩ - ٢٤٢، ويُنظر أيضاً مع الطيب من عصن الأندلس الرطيب، ج٢، ص١٨٥، ويُنظر أيضاً لسان الميراث، ج٥، ص٥٥٨، ونظر أيضاً جامع كرامات الأولياء، ج٢، ص٣٤٦، ونظر أيضاً مقدمة ديوان أبي الحسن الششتري أمير شعراء الصوفية بالمغرب والأندلس، د محمد العدوي لإدرسي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٨، ويُنظر أيضاً مقدمه التأسيس الوجودية في لدائر الوهمية، ص١١ - ٥٣، ونظر أيضاً أبو الحسن لششتري الصوفي الأندلسي الرجال وأثره في العالم الإسلامي، د علي سامي الشار، مجلة معهد مصري =

---

= للدراسات الإسلامية، العدد الأول، السنة الأولى، ١٩٥٣، ص ١٢٩ - ١٥٨، ويُطْرَق  
 أيضاً، التصوف الأندلسي أممه النظرية وأهم ممارسه، ص ٢٨٢ - ٣٥٤، ويُطْرَق  
 أيضاً، مقدمة الرسالة العلمية في التصوف، ص ٥ - ٢٧





# والفضل الأول

## حركة المعنى وتشكلاتها الأسلوبية

- المبحث الأول: بعد الغياب.
- المبحث الثاني: بعد الحضور (الجمع).
- المبحث الثالث: أسلوب التقابل.
- المبحث الرابع: أسلوب التمثيل.
- المبحث الخامس: أسلوب التحريد.



## الفصل الأول

### حركة المعنى وتشكلاتها الأسلوبية

إن المعالجة النصية لأي نص أدبي تتنازعه رؤى عديدة تنبثق من تشكلاته المتشعبة وسياقاته المفتحة على شبكة من الرؤى والتشكيلات، وفق معطيات تتصاهر مع الحزنيات الدعوية والانويحات التركيبية، ما يدل على خصوصية المعالجة النصية للنص المدروس، فإذا أصيب إلى ذلك كله رؤى صوفية، اردادت آليات الرصد تعقيداً، لا دماح ما هو إيديولوجي، بما هو أدبي هي، وبذلك تعدو حركة المعنى التوصلية في النص الصوفي، أوسع مدى وأبعد عوراً من أي نص آخر، وعليه فإن الطريقة إلى حركة المعنى وتشكلاتها اللغوية الأسلوبية تتولد من تصور كلي أولي يتبع تحديد نواة عامة تتركز حولها تحليل المكونات النصية الصوفية، فالنص الصوفي «وبفعل قوانينه واستراتيجيات التواصل المعقدة فيه يمتلك من سمات الإطلاق والالتحديد»<sup>(١)</sup> ما يحتم على الباحث الانطلاق من رؤية عامة للنص المدروس

ومن خلال قراءة محصول المشتري المهي، ورؤاه الصوفية في كتبه، يمكن وصفها بأنها تتركز حول قضية الإرادة الإنسانية في مقامها الأول، إذ تنوق هذه الرؤى للانفصال عن العالم الأدنى، والاتصال بالحق ذلك العالم الأعلى، وهي تدور عند المتصوفة بداية الطريق، وهمايتها لا حد لها، وبذلك تدور النصوص

(١) الحركة التواصلية في الخطب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع، محرين، ص ١٧

الصوفية بصورة فيها الأبي للوصل بعد الاتصال، «بعد أن يكون قد مر بمراحل من الدهشة والتأمل ومن الغموض حتى يصل إلى مرحلة إثبات حقيقة ثابتة فتكشف واضحة جليلة أمامه»<sup>(١)</sup>.

وتشطر هذه الإرادة في عدين يشكلان نواة النص الصوفي عند الششتري، بل بعد أغلب الشعراء الصوفية كما ذكر الأستاذ الدكتور مختار حمار في كتبه (شعر أبي مدين التلمساني)<sup>(٢)</sup>.

وهم بعد الغياب وبعد الحضور بعد الجمع، هذا المثلث الذي يدور حوله العديد من النصوص الصوفية كما في المخطوط رقم (٢)



(١) النصوص كوعي وعمارية، دراسته في الفلسفة الصوفية عند أحمد بن عحية، د عبد الحميد الصغير، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٩، ص ٣٣

(٢) شعر أبي مدين التلمساني، مشوارات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، ٢٠٠٢،

فمرحلة العياب تصور «إنبناء الذات السالكة للمغيوب»<sup>(١)</sup>، وهو ما يسمى بالمجاهدات الصوفية التي يسلكها الصوفي ابتغاء لحطة الجمع بالحق، فيبقى الصوفي يشد الوصال ويتمى بالأشعار معترفاً عن ألم الشوق للحطة الجمع، وعندما يصل فإنه في مرحلة الحضور (العيبة)، وهي «غية عن الظواهر والمظاهر والآثار وهي الفناء والجمع»<sup>(٢)</sup> بالحق، فلا يرى شيئاً سوى الله، وهذه المرحلة هي المتركة لأسس في مجاهدات الصوفية وتطلعهم وقيامهم، لأن في هذه المرحلة يكون التحلي، لكن لا بد بعد الجمع من الصحو، «الراسخون من أهل التمكين جازوا العيبة بالحضور والصحو»<sup>(٣)</sup>، وما يميز مرحلة العيبة أنها «تمثل درجة الصفر فلا زمان فيها ولا مكان لا تعدد ولا لغة ولا كلام»<sup>(٤)</sup>، ولذلك يعد الخطاب الصوفي ممثلاً لهذه الأبعاد

وفي ديوان الششتري تخصيص لمقطوعات شعرية تتعدد ببعد واحد، وقسماً تجمع بين البعدين.

ولمرحلة العياب حضور لافت في ديوانه، والأمر ذاته في رسالتيه الإبلية العلمية في الرسالة العلمية في طريق المتجربين من الصوفية، والرسالة البعدية،

(١) شعر أبي مدين التلمساني، ص ٢٩.

(٢) التصوف السني<sup>٤</sup> حال الفناء بين الحشد والعرالي، د. مجدي محمد إبراهيم، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٢، ص ٥٢.

(٣) التعرف لذهب أهل التصوف، لأبي بكر محمد بن إسحاق الكلادي (٣٨٠هـ)، ص ١٤٠.

(٤) شعر أبي مدين التلمساني، ص ٢٩.

وكذلك في كتابه المقاليد الوجودية في الدائرة الوهمية، فهو صوره الشريعة تتغير  
تحديد معالم الطريق للسالك ابتداء الوصول، وأما مرحلة الغيبة وتسمى مرحلة  
الجمع والخصور فهي في الدرجة الثانية؛ لأن الصوفي قلما يخطى بالوصول «فقد  
يظل يتشد في شعره دون فتح»<sup>(١)</sup>.

إلا أن حركة المعنى هذه بين غياب وخصور، تحير الششتري في أساليب  
شكلت وحدوها في النص الصوفي، كأسلوب التقابل، والتمثيل، والتجريد.




---

(١) شعر أبي مدين التلمساني، ص ٣٠



\* **المطلب الأول - موقع بعد العباب وآليات تجليه في نصوص الششتري وسياقاته.**

يُعدُّ الصلح الأول في المثلث الياسي للمتصوف، فهو الخط الياسي الصاعد لتطلعات الصوفية، وفيه يدور جل سلوك المتصوف رغبة في اللقاء والجمع، فقد كان يحظى بالقرب قبل الخلق في عالم الدرا، إلا أنه انفصم عن ذلك بالخلق، فعندما عُرضت الأمانة على السموات والأرض والجمال، وأنت أن تحملها، نضع حملها ذلك الطوم لنفسه، ﴿ إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا حَثُولًا ۝ ١٦٤ الْأَحْرَابُ ١٦٥ ﴾، وسدلت تبدأ رحلة المتصوف ومجاهداته نحو الكمال، «والكمال هو العلم بالله، ومذنية العلم يتوصل إليها على طرق عدة، فمن رجل يصلها على يد رجل، أو بالتوجه في أسرع زمن أو بعد مدة، ففي الطريق الاختلاف، وفي المدينة الائتلاف»<sup>(١)</sup>، غير أن التأكيد على طرق الاختلاف لا ينحصر في حدود وصفية صرفة في النصوص الأدبية، فلكل طريقة في السير، ولكل طريقته في الوصف، ليصل إلى الكمال المسمى بلمحظة الجمع، أو العبة، أو الحصور، وتحصيل هذا الكمال آيب من تصرف «البدن في هذا العالم بالقوى المبثوثة فيه من هذه اللطيفة، وترجع الآثار إليها من أعمالها، فتكتسب بها مزيد



تطلع إلى الكمال، وباعثاً على الاكتساب، حتى تتحلّى معلوماتها أو تكاد قسم ذاتها<sup>(١)</sup>.

- اقتضاء النص للسياقية الصوفية:

يُعدّ الششتري من حلال نصوصه متى تشوّقت روحهم نحو الكمال، فسعى إلى ذلك بمجاهدات عملية، وأظهر لذلك محروبه اللعوي، ومقدرته الإبداعية الرواعية لانتقاط دقائق الأشياء، عبر استكناه عمق اللغة الأدبية، واستحصار آلية المعالجة الصوفية، فله قصائد كثيرة تصوّر بعد العياب، أو عياب التشوّق، منها قوله<sup>٢</sup>

[الطويل]

سُلُوِيْ مَكْرُوَّةٌ وَحُكْتُ وَاجِبٌ	وَشَوْقِي مُقَيِّمٌ وَالتَّوَضُّعُ عَابِتٌ
وَفِي لَوْحِ قَلْبِي مِنْ ذَاكَ أُسْطَرٌ	وَدَمْعِي مِدَادٌ مِثْلُ مَا احْتَسَنُ كَاتِبٌ
وَقَدْ رَأَيْتُ فِكْرِي لِلْمَحْسَنِ تَالِيَاً	عَلَى دَرْسِ آيَاتِ الْجَمَالِ يُوَاطِبُ
أُتْرَةُ طَرْفِي فِي سَنَاءِ جِوَالِكُمْ	لِثَاقِبِ دَهْشِي تَجَمُّعُهَا هُوَ ثَاقِبٌ
حَدِيثُ سِوَاكَ السَّمْعُ عَنْهُ مُحَرَّمٌ	فَكُلُّنِي مَسْلُوثٌ وَحُسْنُكَ سَائِبٌ
يَقُولُونَ لِي ثَبَّ عَنْ هَوَى مَنْ تُحِبُّهُ	فَقُلْتُ عَنِ السَّلَوبِ إِنِّي تَائِبٌ
عَذَابُ الْهَوَى عَذَابٌ عَلَى كُلِّ عَاشِقٍ	وَإِنْ كَانَ عِنْدَ الْغَيْرِ صَعْتُ وَوَأَصْتُ

(١) شعراء لسانين وتهذيب المسائل، لعبد الرحمن بن محمد بن حليدون (٧٢٢ - ٨٠٨هـ)،

تخريج د محمد مطبع لحافظ، دار الفكر، دمشق، ط ١، ١٩٩٦، ص ٥٧

(٢) ديوانه، ص ٣٤-٣٥

تبدو قصيدة الششتري محملةً بالفاظ متداولة، فلا شيء يمنع من إرادة معناها الحقيقي - العزل الشري - إلا أن القصائد الصوفية «بوصفها جملة كبيرة، محاز لغوي علاقته المشابهة بين حقيقة ما تدل عليه من حب إنساني، ومحاز ما تدل عليه من حب إلهي، مع وجود قرينة - السياق الصوفي، المتصوف - مانعة من إرادة المعنى الحقيقي للدال، وصارفة إلى إرادة المعنى المجاري له»<sup>(١)</sup>

ومن خلال هذا التصور للقصائد أمكن الولوح إليها بوصفها مجازات مختلفة في طريق التشوق للوصول.

ويعد الشطر الأول في البيت الأول للقصيدة (ملوي مكروه وحدث واجب) المؤرة والوأة التي تدور عليها قصيدة الششتري، بل جميع القصائد ذات العدد العيبي، وإذا كان «لأهل كل طريقة وعلم ألفاظ بصطلحون بها على المعاني الموصوعة في تلك الطريقة»<sup>(٢)</sup>، إلا أنها مجموعها تسمى «مذهب أهل التحلي المظاهر والحضرات، وهو كلام لا يقدر أهل النظر على تحصيل مقتضاه لعمومه وإعلانه»<sup>(٣)</sup>.

إلا أن البحث عن الدلالات المتعلقة بالرؤية الكلية للنص الششتري من خلال معديب العيبي والخصوري، ومع تجاوز ممطية تركيبها التقليدية، يتولد عند ذلك هاعبية متحددة تمارس حرقاً منطلياً للغة العادية، لكي يعاد بؤها في مستوى

(١) شعر أبي مدين التلمساني، ص ٣٣

(٢) الرسالة الششتريّة، أو الرسالة العلمية في التصوف، ص ١٥٩

(٣) مقدمة ابن خلدون، ص ٣٨٥

أعلى وأفقى أرقى فـ:

السلو المكروه # الخب الواجب  
الشوق المقيم # التواصل الغائب  
دمعي مداد # ودادك أسطر  
حديث مواء # السمع عنه محرم  
كلي ميسلوب # حسنك مبالغ  
تب عن هوى من # عن السلوان إنى

تتصاهر هذه التقديلات لتشكل ساء صوفياً في تطلعه للقاء، وهو ما يسمى عند المتصوفة بجهد المرء، فإذا أخذ في المجاهدة تخلصت الموم والأحزان... واشتغل القلب<sup>(١)</sup>.

هالقصيدة تدور حول محب ومحبوب، لكن العلاقة التي تحكمها هي علاقة انفصال وغياب بين الدات المحبة والدات العلية المطلقة، وهو جانب من حواسب الحب الإلهي.

#### ـ شدة اقتضاء النص للسياقية الصوفية

ومن المصائد المأطرة لهذا النوع من رسم يعد العياب قول الششتري<sup>٢</sup>

(١) أدب المرء، للإمام أبي عبد الله محمد بن علي الترمذي (٣٢٠هـ)، تحقيق د أحمد عبد

الرحيم لسابح، نثار المصرية للسانة، القاهرة، ط١، ١٩٩٣، ص ١١٠

(٢) ديوانه، ص ٦٦

[الطويل]

سَهَرْتُ عَرَامًا وَالْخَلِيُّونَ نَوْمٌ  
وَبَدَمِي نَعْدَ الْحَيْثِ ثَلَاثَةٌ  
أَخَذْتُ إِنْ كَانَ فَتًى رِضَاكُمْ  
أَقَمْتُمْ عَرَامِي فِي الْحَوَى وَقَعْدْتُمْ  
وَأَلْفْتُمْ بَيْنَ الشَّهَادِ وَنَاطِرِي  
وَعَاهَدْتُمُونَا أَنْكُمْ تُحْسِنُوا<sup>(١)</sup> اللَّفَّ  
نَعَشَفْتُمْ طِفْلًا وَمَ أَذِرَ مَا الْحَوَى  
جَرَحْتُمْ فَوَادِي بِالْقَطِيعَةِ وَالْجَمَا  
هِيَ قَاصِي الْعُنَاكِ كُرَ فِي قَصِييَ  
وَمَا نَعْدَ الْأَخْبَاتِ إِلَّا لِيُشْفَوِي  
رَكِبْتُ بِسِرِّ اللَّهِ فِي بَحْرِ عَشَقْتُمْ

وَكَيْفَ يَأْمُ الْمُسْتَهَامُ الْمَيْمُ  
عَرَامِي وَوَحْدِي وَالسَّقَامُ الْمُحِيمُ  
هِيَ مُهَجَّتِي طَوْعًا لَكُمْ فَتَحَكَّمُوا  
وَأَسْهَرْتُمُونَا جَفِي الْقَرِينِ وَبِمُتُّمُ  
فَلَا الْفَلْتُ يَسْلَاكُمْ وَلَا الْقَيْرُ تَكْتُمُ  
فَلَمَّا تَمَلَّكْتُمْ قِيَادِي فَحَرَرْتُمْ  
فَلَا تَقْتُلُونِي أَنْتُمْ فَيُعْلَمُ  
فَيَا لَيْسَ لَكُمْ ذَاوَيْتُمْ مَبَ قَطَعْتُمْ  
وَكُنْ مُنْصَفِي مِنْ طَمَمٍ يَنْتَضِمُ  
وَلَكِنْ عَلَيَّ عَنَمُوا فَتَعَمُّوا  
فَيَا رَتَ سَلَمَ أَنْتَ بِعَمِ الْمُسْتَمُ

لا تختلف القصيدة عن سابقتها من كونها تجلّياً للبعد الغيبي في طريق الصوفي، إلا أنها أشد حاجة إلى قرائن تمنع من إرادة المعنى الحقيقي الطاهر، وإلا كيف يقول في القصيدة نفسها<sup>(٢)</sup>:

(١) حذف نون الرفع ضرورة

(٢) المصدر السابق، ص ٦٦

وما لي دبت عندكم غير آتني      وفيتم لمن أعدرتم معدرتم  
يقول الدكتور سليمان العطار معلقاً على هذه الأبيات «فليس في كل هذه  
الأبيات ظالم إلا المحبوب ومنظلم إلا المحب، ومن ثم فالمحب والمحبوب  
والقاضي هم شخص الشاعر، وهم الغرام والوجد والسقام الندماء الثلاثة»<sup>(١)</sup>  
فهم قوافل لمحي واحد، وبالتالي تتأصل تلك الطرة في معراج الوصول الروحي  
للعالم الأسمى.



#### \* المطلب الثاني - متعلقات بعد الغياب والغاية فيه \*

إن مدى اقتراب النص الصوفي من ذلك المعراج تحدده طبيعة الأحوال،  
«فالأحوال والمقامات عبارة عن معارج ومازل روحية، يفهم منها مسيرة السلوك  
ومدارج السائرين»<sup>(٢)</sup>.

لكن السؤال الناتج عن قراءة هذه القصائد بسماط العارقة إبداعاً وتأليفاً  
ومدرسة، يتحل في: هل كان حبه ناشئاً عن معاية الحبس جمال الأعمال، أو عن معاية  
النفس، أو عن مطالعة القلب جمال الصفات الإلهية في عالم الجبروت؟  
والذي يبدو من خلال نصوصه أنه قد اتخذ موضوع حبه من هذا كله، ولذلك

(١) الحلال واشعر في مصوف الأندلس، د سليمان العطار، دار المعارف، القاهرة، ط١،  
١٩٨١، ص ٣٢٨.

(٢) التصوف السني حال الفناء بين الخيد والعزالي، ص ٧٥.

تزداد عاطفة الشوق وتنقص تعاضلاً لحدى هذه المعايير، فلا ضير أن يوظف المتنصوفة في سبل جهنم كل مظاهر الحب الإنساني؛ «لأن الجبال المحسوس هو وسيلتهم إلى الجبال المطلق»<sup>(١)</sup>، فالنص السابق لا يعدو أن يكون نسقاً لهذه المنظومة المتفاعلة بين علاقات بنية النص السطحية وعلاقات البنية الدالة العميقة، والذي عبر عنه الخرجاني<sup>(٢)</sup> بمعنى المعنى، وهو «أن تعقل من اللفظ معنى ثم يقضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»<sup>(٣)</sup>، فلعلاقة الحب التي تظهر في النص السابق علاقة تعنى للدات الشاعرة بالآخر تعلق شوق وعحة، وأن هذه العلاقة تزداد توتراً بما تقتضيه طبيعة الاتصال والاتصال، هذه العلاقة «تشكل سطح البنية اللسانية وتتحكم في توالي مدلولاته الأولية»<sup>(٤)</sup>.

إلا أن هذه العلاقة مشابهة للنية العميقة التي تدل عليها، وترمز لها، وهي المحنة للدات المطلقة، وهذا الإفصاء إلى البنية الثانية يستحيل إذاً طرأ إلى النص

(١) لأدب في التراث الصوفي، د عبد المعظم حجاجي، مكتبة عريب، د ص، ص ٢٠٣.

(٢) انصافي الخرجاني الشافعي الأشعري، عبد القاهر بن عبد الرحمن أبو بكر الخرجاني لمحوي، أحد النحويين بمرجان عن أبي الحسين محمد بن الحسن القارمي، من مصنفاته (معنى في شرح الإيضاح)، و(المقصد في شرح الإيضاح)، و(إعجاز القرآن الكريم)، و(إعجاز القرآن الصغير)، و(تممة العروض)، توفي عام (٤٧٠هـ)، يُطبع الوافي بالوفيات، ج ١٩، ص ٣٤.

(٣) دلائل الإعجاز، للإمام عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد رصوان الداية، دار الفكر، دمشق، ط ١، ٢٠٠٧، ص ٢٦٩.

(٤) شعر أبي مدين التلمساني، ص ٣٩.

من روية فقهية تحرمه من امتاحه وطلاقة رؤاه، وما يصعبه هو النظر إليه «وفق المذهب الفني الذي ينصف القصيدة إصافاً كبيراً»<sup>(١)</sup>

ومن القرائن اللفظية قوله (أقمتم عرامي) و (أسهرتم حصي) و (حرحتم مؤادي) هذه المتواليات اللفظية تعضي إلى السية العميقة، وهي تعلق الدات العاشقة بالدات المخلقة، ولذلك قال. (ركت سر الله في بحر عشقكم)، فالص عن الرعم من إحالته إلى مدلولات عميقة، ما زال يعبر عن الدورة الصوفية لطرفها الأول، وهو التطلع إلى الحصور والعية في حلال الدات المطلقة

يشكل بُعد العياب سعياً حثيثاً في معراج الوصول، فمن قصائده التي يشكها بُعد العيب، ما ينص فيها في البيت الأخير على العاية من الشوق، وهو انثناء لدي يرومه في هبة المطاف، ولذلك فـ «المحبة فيض الحمال وثمرته، فإذا ظهر الجميل كان العشق، وإذا غاب الجميل كان الشوق، ولا بد للمحب من جهاد في سبيل الحبيب حتى اللقاء، فإذا كان اللقاء ثانية كانت السعادة الكبرى»<sup>(٢)</sup>، يقول في قصيدته<sup>(٣)</sup>.

[مجرود الرمل]

أَيُّهَا اللَّائِثُ مُرْفَقًا      نَلْبِي قَدْ دَابَّ عَشْفَا  
لَا يَرُدُّ الْعَتَبُ صَبًا      بَلْ يَزِيدُ أَلْصَبْتُ شَوْقَا

(١) يُنظر. الأدب في التراث الصوفي، ص ٢٢٦.

(٢) من المتحجب العاني وعرفانه، د أسعد أحمد علي، دار الرائد العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٨٠،

ص ٤٧٧

(٣) ديوان الششتري، ص ٥٦

بِدِّيْ أَدْبِيْهِ وَقَرَأَ      فَأَتَيْتُكَ لَأَنْ تَشْفِي<sup>(١)</sup>  
 حُبًّا لِلشَّيْءِ يُغْمِي      وَصِصْتُ فَلَسْتُ خَفَا  
 كُلَّمَا تَقُولُ خَلَّ غَرِيبًا      فَمُرَادِي خَلَّ شَرْقَا  
 لَا تَنْزِي الْهَوَى تُرْوَلَا      فِيمَا التَّيَمُّنُ يَرْقَى  
 كَمْ تُحَاكِي يَا قُلُوبِي      لَتُرِيَقِ الْعَوْرُ حَقًّا  
 كُلُّ مَا فِي الْحُبِّ عَذْتُ      مِنْ عَذَابٍ فِيهِ يُلْقَى  
 وَأَلْمَا فِيهِ حَيَاةً      وَأَنْفَ إِنْ رَدَّتْ تَبْقَى

يدور العدد هنا حول التطلع للقاء، صم الصلح الأول من المثلث الياسي  
 الصوفي، فهي هذه القصيدة تراوح الدلالة المباشرة للحب الإنساني، إلى تلمذ  
 السية العميقة التي يرومها النص، «فهم العمل الأدبي وتفسيره يقوم على  
 الذهاب والإياب بين العمل الأدبي بوصفه بنية فردية متغيرة، والرؤيا الصوفية  
 بوصفها بنية دلالية عميقة»<sup>(٢)</sup>.

فالتشتري وإن كان فيها سق من شعره يمثل شوق ذاته إلى الذات العلية،  
 فهو في هذه القصيدة بلغ الشوق به دروته، ولذلك قال (حننا للشئ، يعمي)،  
 فسلوك بكلمة وقبليته تعددها فكراً تتجاذبها حال السالك في معراج الوصول،  
 «فالحال عند القوم معنى يرد على القلب من غير تعمد ولا اجتلاب ولا

(١) لست مكسور عروصاً، ويستهم الورد بالعول فأتيتك أو رحت تشفي

(٢) شعر أبي مدين التلمساني، ص ٤٣



اكتساب... فالأحوال مواهب.. وصاحب الخيال مُترقٍّ في حاله»<sup>(١)</sup>

إن ما يجمع نصوص الششتري في بعدها الأول - بعد العياب - تلك العلاقة الحميمة بين الذرة والدار التي حدثت في الأول في عالم الحياء والأطلة، هي «ماهية الوجود عالم أمر وخلق وحق.. والمشاهدة بعد ومع وقبل، والطريق المكابدة والمجاهدة والمشاهدة»<sup>(٢)</sup>، والدات الإنسانية تعرفت إلى محبوبها في عالم الأمر، فلذلك يتبين مقدار الحب الصوفي في نروعه إلى العالم الأول بعد أن كان فيه.

وتختلف قصائد الششتري في قدرتها على التعبير بحسب حظها من الموحودات، لكن أحب «يلغ أسمى درجاته في النوس المشتاقة إلى المعقولات، حيث يصل إلى درجة الاتحاد... لذلك فإن النوس النازعة إلى التركي، والمستعدة إلى الكمال، لها عشقٌ غريزيٌّ في ذاتها لذلك الخير المطلق، وهذا العشق لا يبرح تلك النوس، بل يزداد ولعاً، لأنه على قدره يكون نصيب النفس من الكمال، وحظها من الخير والكمال»<sup>(٣)</sup>

يرتقي الششتري في هذا الطور من بعد العياب إلى التشوق لبقاء في معراج الوصول، تشوقاً يُعدُّ ما حوله حياً، «فالخيال هو الفاصل بين الذات الإلهية

(١) الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص ٥٧.

(٢) المقاليد الوجودية في الدائرة الوهمية، ص ٩٥.

(٣) التصير العرآي واللغة الصوفية في فلسفة ابن سينا، د. حسن عاصمي، المؤسسة الجامعية

للدراسات والبحوث والتوزيع، ط ١، ١٩٨٣، ص ٣٩ - ٤٠.

والعالم»<sup>(١)</sup>، يقول الششتري في موشحته<sup>(٢)</sup>:

عَدُّ عِيَالِ الْوَهْمِ وَالْخَيَالِ      وَاسْتَعْمَلِ الْفِكْرَ<sup>(٣)</sup> وَالنَّظَرَ  
مَا لَيْسَ إِلَّا كَمَا الْخَيَالِ      فَانْظُرْ إِلَى مَا سِوِ الْصُّوَرِ  
مَنْ يَرْقُ مَنْ سَأَلَ لَعَالِ      يُعَايِنُ الْغَيْرَ فِي الْأَثَرِ  
الْقَلْبُ عَيْنٌ وَالرَّثُّ عَيْنٌ      وَالْعَيْنُ لِلْعَيْنِ يُسَبِّحُ  
بِمَا أَحَا الْقَسْرَ ثُمَّ لَبُّ      فَاطْلُبْنِي هَذَا الْقَلْبُ يُطَدِّقُ  
مَا لَيْسَ إِلَّا كَمَا الْخَيَالِ      فَانْظُرْ إِلَى مَا سِوِ الْصُّوَرِ

فكُلُّ شَيْءٍ فِي مَعْرَاحِ الْوُصُولِ خَيَالٌ أَمَامَ الْحَقِيقَةِ الْمُنْتَظَرَةِ، وَلَيْسَ هَذَا التَّطَلُّعُ إِلَى اللَّفْظِ إِلَّا بِمَجَاهِدَاتٍ عَقْلِيَّةٍ وَعَمَلِيَّةٍ، تَجْعَلُ الْفِكْرَ عَقِيبَ النَّظَرِ يَتَأَمَّلُ الْمَوْجُودَاتِ كُلَّهَا، فَلَيْسَتْ الْمَوْجُودَاتُ سِوَى انْعِكَاسَاتٍ لِلْمُصَوِّرِ الْأَعْظَمِ، بَلْ هِيَ أَثَرُ لِلْعَيْنِ الْأَرَلِي (الْحَقِّ)، فَإِنْ أَنْكَرَ عَلَيْهِ أَحَدٌ مَعْرَاجَهُ لِلْحِظَةِ الْجَمْعِ فَإِنَّ الْقَلْبَ عَيْنٌ وَلَرَبَّ عَيْنٍ، وَهَذِهِ بَقْعَةُ اللَّقَاءِ، أَوْ الْقَاسِمِ الْمَشْتَرِكِ الَّذِي يَزِيلُ كُلَّ لَبْسٍ وَتَشْكِيكِ فِي لَحْظَةِ الْجَمْعِ الَّتِي بِصَعْدِ إِلَيْهَا، لَكِنْ لَا يُمْكِنُ إِدْرَاكُ هَذَا الْعَدِّ إِلَّا بِإِدْرَاكِ شَفَةِ الْمَقَابِلِ لَهُ، وَهُوَ عَدُّ الْخَضُورِ، مِمَّا يَسْتَدْعِي الْحَثَّ فِي امْتِدَادَاتِهِ، وَتَشْعَبُ دَلَالَاتِهِ، بِمَهْجَةِ تَجْمَعُ بَيْنَ النَّظَرِيَّةِ وَالتَّطْبِيقِ.

\*\*\*

(١) الحاشية الأولى من الصفحة (١٢٢) في ديوان الششتري، تحقيق د. محمد العدنوي الإدرسي

(٢) ديوانه، ص ١٤٢ - ١٤٣.

(٣) وردت في الديوان مجرورة، وحقها النصب.



## المبحث الثاني بعد الحضور (الجمع)

\* المطلب الأول - آليات التجلي وظهورها الأسلوبية:

لا نكتمل محدّات الإرادة الإنسانية في فكر الشّشترى إلاّ تبيان بُعد الحضور، أو العيبة، أو الجمع في بصوصه، وتكتف الصعوبة بصوص هذا البعد والعموص؛ لأنّه رصدٌ لحركة الشّعور والوجدان في اللارمان، فبعد المجاهدات التي عاصي منها في سبيل التطلع إلى الوصول لا بدّ أن يصل إلى مرحلة الجمع؛ لأنّ «من شرط السالك أنّه لا يزال يترقى على الدوام لا يقف مع شيء»<sup>(١)</sup>، وهي اللحظة التي «يصل فيها العارف بممشوقه ويشعر بنفسه تلتهب من حبّ الشوق»<sup>(٢)</sup>.

ومن المفيد العودة إلى المثلث الصوفيّ للاطلاق منه:

فالمرحلة الأولى: العياب = < يتبعها = < جمع، لكن لا بدّ بعد الجمع من عيبٍ ثانٍ، وهو ما يسمّى بالصّحو بعد الجمع، لأن لحظة الجمع - كما يعترفون عنها - لحظة حاطقة، لا وقت لها، سرعان ما يعود الصوفي منها إلى الصّحو (العياب الثاني)، فمرحلة الجمع هذه «أدنى ممّا يجب أن يكون عليه الكمل من المحبّين الذين يحب

(١) مشارق أنوار القلوب ومفاتيح أسرار العيوب، عبد الرحمن بن محمد لأصباري المعروف بابن لدباع، تحقيق هـ. زيتر، دار صادر، بيروت، ط ١، ص ٨٤.

(٢) انباء عبد الصوفية المسلمين والعقائد الأخرى، دراسة مقارنه، عبد الحارثي محمد داود، الدار المصرية للنساة، القاهرة، ط ١، ١٩٩٧، ص ٣٠١.

أن يتحققوا بما يسمونه جمع الجمع، أو صحو الجمع، أو الفرق الثاني<sup>(١)</sup>،  
وبذلك تصبح المعادلة:

غياب = < جمع = < فغياب

يعبر المتصوفة عن بعد الحضور هذا بالحديث القدسي الذي يقول: «ما زال عبيدي يتقرب إلي بالتوافل حتى أحبه»<sup>(٢)</sup>، ومحنة العبد يصح الله بمرولة سمعه وبصره ويده ورجله، وبذلك يعيش لحظة الجمع.

وما يميز هذا العبد أنه حضور لا وقت فيه، فهو عبارة عن «برهة لا سُنْكَ لها»<sup>(٣)</sup>، وكما عبر عنها النُّقْري<sup>(٤)</sup> في غاطاته أن «ليس في الوقفة ثبُتٌ ولا قولٌ، ولا فعلٌ ولا علمٌ ولا جهلٌ»<sup>(٥)</sup>.

ومن هذا النوع قول الششتري في قصيدته<sup>(٦)</sup>:

(١) المرجع نفسه، ص ٣٥١.

(٢) أخرجه البحاري في صحيحه، في كتاب الرقاق، باب التواضع، برقم (٦٥٠٢)، صحيح البحاري، تحقيق: محمد زهير بن ناصر، دار طوق النجاة، ط ١، ١٤٢٢هـ، ج ٨، ص ١٠٥.

(٣) شعر أبي مدين التلمساني، ص ٤٨.

(٤) هو محمد بن عبد الحار من الحسن النقري، من أئمة الصوفاة في القرن الرابع الهجري، سبته إلى بده (نقري) بين الكوفة والبصرة، له مؤلفات منها المواقف والمحاضرات، توفي عام (٣٥٤هـ)، يُنظر انطبقات الكبرى، ج ١، ص ٢٠١، ويُنظر أيضاً موسوعة انصوية، لعبد المعين الحفني، دار الرشاد، القاهرة، ط ١، ١٩٩٢، ص ٣٩١.

(٥) لمواقف ومحاضرات، محمد بن عبد الحار النقري، تحقيق: زُرَّار أسرى، سعيد د عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، ١٩٨٥، ص ٧٤.

(٦) ديوانه، ص ٧٨.

[الوامر]

إِذْ عَاتَى الْوُجُودَ وَعَبِثَتْ عَنْهُ      فَلَمْ تَعْلَمْ أُنْعَدُ أَمْ تَذَابِي  
وَكُنْتُ مِنَ الرَّمَانِ بِلَا رَمَانٍ      وَكُنْتُ مِنَ السَّمَكِائِ بِلَا مَكَايِ  
وَحُلْتُ فَسِنْتُ أَنْتَ عَلَى يَقِينٍ      غَيَّائاً لَمْ عَمْتُ عَنِ الْعَيَانِ  
وَقُلْتُ فَنَيْتُ إِنْ الْحَالُ بَاقٍ      وَقُلْتُ يَقْتُ إِنْ الْحَالُ مَا بٍ  
رَأَيْتَ الْحَقَّ [فَيْنِكَ] <sup>(١)</sup> وَأَنْتَ فِيهِ      فَضَارَ الْعَبْدُ خُرَّافٍ أَمَانٍ

يعلم المشتري في هذه الأبيات غيبته عما سوى المحبوب، ثم عثر عن قيمه بالمحبوب قيام وحدة، فلم يعد في الكون سواء، وذلك في قوله ' (رأيت الحق فيك وأنت فيه)، فهو المحب وهو المحبوب، وما حلا ذلك هوهم وباطل.

وفي هذا البعد يكون الواقع في حكم المطلق، فيما أنه لا وقت فيه، فلا كلام فيه أيضاً، لأنه إن حاول الواصل القول فيكون كلامه بلسان الحال المطلق، وللدلت «يبدو القول شطوحاً» <sup>(٢)</sup>.

فكيف يصح الاستشهاد بنصوص دالة على هذا البعد؟

يعدُّ تمير هذه النصوص تميراً أسلوبياً، فمن خلال النص السابق يتبين استعمال أفعال دالة على الماضي، أي إن القول واحد في مرحلة التفرقة التي هي (عقيب الجمع) <sup>(٣)</sup> مثل ' (كنت، حلت، عمت، قلت، فنت، رأيت، صار)، وذلك للدلالة على

(١) وهذه من إضافة محقق الديوان، لكي يستقيم الوزن

(٢) شعر أبي مدين التلمساني، ص ٤٩.

(٣) التعرف لمذهب أهل التصوف، ص ١٣٨.

التحول من الطور الثاني من الحب الصوفي في المثلث الدلالي، وهو ما يسمى بالمرق الثاني، أي أن الششتري قد عرف من معين المحبة الإلهية، وكوشف بالحال و لمشاهدة محصل الفاء، لكنه لم يعتبره إلا بعد صحو الجمع، أي الطور الثالث والآخر ومن هذا الضرب من قصائده قوله<sup>(١)</sup>:

[اليسيط]

فخر الغارِ في شَرْقِ اَهْدَى وَصَحَا	يشمل بكائيك هذا اليوم مُفْتِيحَا
يَوْمَ تَزْرَعُ عَنْ أَيَّامِ عَادَتَا	وَعَنْ أَصِيلِ قَمَا تُنْبِئُهُ غَيْرُ صُغَى
إِنْ كُنْتَ تُنْصِفُهُ فَاخْلَعْ عِدَاكَ فِي	رَمَانِهِ الْمَرْدُ لَا تُفَكُّ مُصْطَبِحَا
وَأَشْرَبْتَ وَزَمَرْتُمْ وَلَا تُتْلَوِي <sup>(٢)</sup> عَلَى أَحَدٍ	وَلَا تُفَرِّخْ عَلَى مَنْ دَأَى ثُمَّ ضَحَا
وَبِعْ نِيَّاتِكَ فِي جَزَائِلِهِ شَعْفَا	وَاخْفَلْ نَدِيمَكَ مِنْ أَفْكَارِكَ الْقَدْخَا
فِي تَحْوِيزَاتِ فَاشْطِخْ فَالشُّكُورُ <sup>(٣)</sup> هُنَا	لَا يُسْتَعْيِ إِنَّمَا الشُّكْرُ أَنْ مَنْ شَطَخَا
يَا خَسِدْ كُلَّ مَنْ أَسْدَى مَوَاجِدُهُ	وَلَمْ يُغْرِزْهُ وَقَالَ الْحَقُّ وَافْتَضَحَا
وَمَنْ لِيَصْخِرْ نَعْدَ الْخَمْرِ وَاتَّخَذَتْ	أَحْيَاؤُهُ وَعَدَا لِلشَّفْعِ مُطَرِّخَا
وَقُلْ لِمَنْ خَدَّ فِي مُضْحِي مَدِينِكَ لَا	تُصْخِرْ فَقَدْ عُدْتُ لَا أَضْعِي لِمَنْ نَصَحَا

(١) ديوانه، ص ٣٧.

(٢) والأصل ولا تلو مجزومة، لكنها الصرورة الشعرية

(٣) أورد محقق لديوان الكلمة في نسخة أخرى من التحقيق وردت (ماسكوب)، والكلمتان تدلان على الوقفة التي لا قول بها.

تتطلق حركة المعنى في هذا النص من فهم أوليٍّ مؤقتٍ لمضمونه الإجماليِّ، ثمَّ وضعه في إطاره السياقيِّ، فقد نقل معرفة الحضور التي مهلَّ منها إلى غيره، ومن ملاحظها (احلح عذارك، لا تتمك مصطححا، اشرب ورمرم، اجعل نديمك، اسطح، وقل لمن).

وهي إشاراتٌ يمكن وصعها في إطارها السياقيِّ، أي وحدة الشهود في العيبة، ولدلت عبر عن هذا بألفاظ الشطح والشرب والعريضة، إنه في «غيبه الخلق عن علم ما يجري من أحوال الخلق، بل من أحوال همه بما يرد عليه من الحق إذا عظم الوارد واستولى عليه سلطان الحقيقة، فهذا حاضرٌ بالحق غائبٌ عن نفسه»<sup>(١)</sup>.

إنَّها معرفة الحضور التي تختلف في رؤيتها للكون عن معرفة الغياب، لأنَّ خلج العذار معناه «التجلي الإلهي عندما يقع الكشف وتظهر الحقيقة الوجودية كاملةً، ويهاط اللثام عن الحقيقة المطلقة»<sup>(٢)</sup>.



#### \* المطلب الثاني - مقارنة النمط المحظور وآليات تجاوز اللغة

لا يحلو بصر الششتري من المحظور، وهو القول في الوقفة التي لا قول فيها، ولدلت قال النهرى في المحاطبات: «إن دعوتي في الوقفة خرجت من الوقفة، وإن

(١) روضه لتعريف بالحلب الشريف، هامش ص ٦٤٨

(٢) ديوان الششتري، تحقيق د محمد العدلوي الإدريسي، هامش رقم ٢، ص ٣٣



وقفت في الوقفة خرجت من الوقفة<sup>(١)</sup>.

ففي تحمسه لقصيدة محي الدين بن عربي<sup>(٢)</sup>، يبدو بعد الحضور جلياً  
يقول الششتري<sup>(٣)</sup>:

شهدتُ حقيقتي وعظيم شأني      مُقدّسةً عن أدراك الغياني  
فقالَ مُترحماً عني لِسائي      «أنا القرآنُ والسَّعْيُ السَّاني  
رُوحُ الـروحِ لا رُوحُ الأواني»

(١) المواقف والمخاطبات، ص ٧٤.

(٢) هو محمد بن علي بن محمد الحائمي الطائفي المرسبي، الملقب عند الصوفية بالشيخ «أكر»، مشهور  
عند أهل المشرق بن عربي، من دول أداة العريف، ليُميروا به وبين القاضي أبي بكر  
ابن العربي، وشهرته عند أهل المغرب بابن العربي، كما يسمى هو نفسه بذلك في كتبه، وولد  
بمدينة مُرسية بالأندلس عام (٥٦٠هـ)، ولم يبلغ الثامنة من عمره انتقلت أسرته إلى مدينة  
إشبيلية، وفيها بدأ بطلب العلم، فدرس القرآن، والحديث، والفقه، وعمل في شبابه كاتباً  
للعصر الحكيم، ثم سلك طريق التصوف، فانقطع عن الدنيا، وترهد، واعتزل الناس، ومارس  
في بلاد الأندلس وشمال أفريقيا مدة عشر سنوات، التقى خلالها بعدد من شيوخ الصوف،  
ثم اتجه إلى مكة وأقام فيها مسجداً، ثم استقر في دمشق، وتوفي فيها عام (٦٣٨هـ)، يُعدُّ أسد  
عربي من أكر دعاة مذهب وحدة الوجود، وقد جاهر بهذا المذهب، وقصّل في مسنده، فكان  
بذلك منظر هذا المذهب، وحامل لوائه، والمثل له، يُنظر ميران الاعتدال في بقدر الحال،  
محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، تحقيق علي الحناوي، دار المعرفة، بيروت ح ٣، ص ٦٥٩،  
ويُنظر أيضاً الطبقات الكبرى، ح ١، ص ١٨٨، ويُنظر أيضاً اسواق بانوهات، ح ٤،  
ص ١٢٤ ١٢٧

(٣) ديوانه، ص ٢٤٥-٢٤٦.

أَنَا فِي مَسْتَوَى عَرْشِي قَدِيمٌ      لَبَذَا أَنْتِي الْعِطْفَى قَدِيمٌ  
وَفِي نَلَوَى عَحَّتْكُمْ أَهْلِي      «قُوَادِي عِنْدَ مَعْلُومِي مُقِيمٌ  
يُنَاجِيهِ وَعِنْدَكُمْ لَسَابِي»  
سَبَرْتُ حَقِيقَتِي عَنْ كُلِّ فَهْمٍ      بِنَا أَطَهَرْتُ مِنْ وَشْمٍ وَرَشْمٍ  
فَإِنْ تَطَلَّتْ تَرَى صِفَتِي مَعَ انْصِمِي      «فَلَا تَنْظُرِي بِطَرَفِكَ نَحْوَ جِسْمِي  
وَعِنْدَ عَنِ التَّعَمُّمِ بِالْمَعْيِ»  
عِنْدَ شُهُودِكَ الْأَسْرَارِ مِنْهَا      فَلَا تُكْ غَائِبٌ فِي الْكَوْنِ عَنْهَا  
وَوَحْدًا وَاتَّجِدْ كَيْ مَا تَكُنْهَا      «فَمَنْ فَهَمَ الْإِشَارَةَ قَلْبُهَا  
وَلَا سَوْفَ يُقْتَلُ بِالسَّابِ»  
فَمَنْ أَوْزَى زِنَادَ الْحَقِّ رُدَّتْ      حَقِيقَتُهُ وَعَنْهُ الْبَتُّ مُدَّتْ  
وَكَمَبَتُهُ بِقَاسِ الشَّرْعِ هُدَّتْ      «كَحَلَّاحٍ» الْمَخْبِيَّةُ إِذْ تَبَدَّتْ  
لَهُ شَمْسُ الْحَقِيقَةِ فِي الثَّدْيِ

- (١) هو حسين بن مصور بن محمي، ولد عام (٢٤٤هـ) في مدينة لبيص، بدارس، وشأ بهديبه واسط بالعراق، صاحب سهل بن عبد الله لستري (٢٨٣هـ)، وأحد عنه عموم الصوفية، وعمرو بن عثمان المكي وأحد عنه حرفة الصوفية، للحلّاح تلاميذ وأربعون مؤلفاً عربيه الأسماء، رمرية الأسلوب، منها الطواسير، وهو هو، وكيف كان ويكون، والصيهور في بعض الدهور، وله ديوان شعر، كان ينتقل في البلدان لشر انتصوف، ولما كثر شعره وأعلن بالحاده، قتل على الرندفة عام (٣٠٩هـ)، يُنظر طبقات الصوفية، لأبي عبد الرحمن السلمي، تحقيق بور الدين شريعة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٣، ١٩٨٦، ص ٣٠٧، ويُنظر أيضاً صفحات الأس من حضرات القدماء، لعبد الرحمن الحامي، دار التراث العربي، مصر، ص ٣١٣.

فَلَمَّا أَنْ دَنَا مِنْهَا نَلَلْتُ      وَإِلَيْنِمْ<sup>(١)</sup> الْمُعْظَمُ فَنَحَلْتُ  
تَوَحَّدَ عِنْدَ ذَلِكَ وَمَاتَوَلَّى      «فَقَالَ أَنَا هُوَ حَقُّ الْبَدْيِ لَا  
يُعَبَّرُ دَاتُهُ مَرُّ الزَّمَانِ»

تدريج هذه القصيدة ضمن ما يستقى القول بلسان الحال المطلق لحظة الحضور،  
فحضوره بالحق وعيابه عن نفسه أذى به إلى التهويم في خطابه، فكأنه يحاطب داته  
المعية بهذا الخطاب، فحاله أشبه بـ «قصة التوبة اللآني قطعن أيديهن من حال  
يوسف»<sup>(٢)</sup>

تختلف قصائد الششتري في هذا المعد تفاوتاً حسب عيته لأن «مراتب النفس  
سبعة وتسعون سفرة».

ولذلك قال (سرت حقيقتي عن كل فهم)، فحين رجع بعد وقفته إلى  
مألفاته لم يرل ينظر بعين الجمع إلى الوحدة، وبعين الفرق إلى الكثرة، ولعل هذا  
الطرف من مثلث المحبة الصوفية هو ما يؤحد على المتصوفة عامة.

فمجاهدات النفس واردة في الإسلام، فـ «الإسلام يبحث على التمسك بها  
والعمل من أجلها»<sup>(٣)</sup>، لكن الششتري والمتصوفة من العلاسفة عامة طوّروا من أبعاد  
المجاهدات، حتى وصل الأمر بهم إلى الإعراف في ذلك، مما دفع بعض الدارسين

(١) قطع همزة الوصل هنا ضرورة

(٢) روضة التعريف، هامش الصفحة ٦٤٨.

(٣) في رنصص لأدب الصوفي، د علي أحمد عدا اعادي الخطيب، دار بهصة الشرق، القاهرة،

ط١، ٢٠٠١، ص ١٦١.

إلى عدّه هذا الأمر من الأمور الدخيلة على الإسلام، «فألذي وصل إليه بعضهم من الحلول والاتحاد والفناء، وسلوك طريق المجاهدات الصعبة، إنما انحدرت هذه الأمور إليه من مصادر دخيلة على الإسلام كالهندوسية<sup>(١)</sup>، والوذنية<sup>(٢)</sup>»

(١) الهندوسية. أكبر ديانات الوثنية في الهند، إذ يمثل معتقوها نسبة ٨٣٪ من الهنود، ويسميه الهندوس بـ سانسندرا، أي الديانة الأرضية، وهم عدة آفة، تمثل في الغالب قوى لطيفة، كنظر النار والرعد والبرق، ويؤمنون بالشمس، أي أن النفس لا تموت لخلودها، وإن تخرج من جسد لتحل في جسد آخر بعد موت الجسد السابق، وتكرّم النفس إن كان صاحبها صالحاً بأن تسكن جسداً عالي المقام (كالإنسان)، وتعدّ إن كان الجسد السابق فاسداً تسكن جسداً أقلّ مقاماً، كحيوان أو نبات أو صخرة، وتعاليمهم الروحية مبنية على عدة طرق في مجاهدة النفس، منها الاعتزان، وتكرار الدت، واتقاي الكامل في الرهنة، وذلك كنه لتخلص من الشهوات الجسدية والوصول إلى الاندماج في الإله برامها (الروح الأعلى)، يُظهر الموسوعة العربية التعاب، مجموعة من الناحيتين مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر، انرباص، ط١، ١٩٩٦، ص٢٦، ١٨١ - ١٨٢.

(٢) البوذية ديانة وصفت، أسسها (غوتاما ماسيها رما)، المعروف بسودا، (٥٦٤ ق م، ٤٨٣ ق م)، في بنال، لأيوين هندوسيين، وقد كان والده غانداً سيامياً في مقاطعته التي يقطنها، إلا أن بودا كان يألم لأحوال الناس وحياتهم، فاعزل نفسه في لغات متراً ومحارماً لدنائه، إلى أن حلت عليه فكرة أو حالة روحية، أحس عندها بالحكمة التي أردها، فبودي مد ذاك سودا، أي المستبر، ويعول البوديون أن سود وصل إلى مقام اليرقان، أي الكمال الدائم حيها، وعي بودا بشر الأخلاق انطية بين أتباعه، عن مدداً الخلاص الذي يستلزم مجاهدة أهواء النفس، حتى تتحقق بالانتحاء =

والأفلاطونية<sup>(١)</sup>»<sup>(٢)</sup>.

لكن يبقى الشعر الصوفي ذو الطابع الفلسفي من خلال قصائد الششتري - أباً كان مصدر هذه المحاولات - شعراً ذا روعة عميقة؛ لأنه يجول في عالم الأرواح

= ر لاندماح مع النيرفان، أي مع الخفة انكاملة والعلوية (بودا)، وتنتشر هذه الديانة في جنوب آسيا وشرقها الجنوبي، يُظهر موسوعة الأديان المبسرة، مجموعة من الباحثين، دار للنشائس، ط ١، ٢٠٠١، ص ١٤٨ - ١٥٠، وكانت المادة أسعد نسحمراني، ويُظهر أيضاً أديان العالم د هوستن سمبث، ترجمة سعد رستم، دار الحسور الثقافية، حلب، ط ١، ٢٠٠٥، ص ١٣٦ - ١٤٤.

(١) الأفلاطونية هي تعاليم الأكاديمية التي أنشأها أفلاطون نحو (٣٨٧ ق م)، وأفلاطون فيلسوف يوناني، ولد عام (٤٢٨ - ٣٤٧ ق م)، تتلمذ لسقراط إلى أن توفي، وقد أنشأ مدرسة علمية فلسفية سمّاها (أكاديموس)، بحث فيها آراءه الفلسفية والسياسية والبريانية، إلى أن اختلطت بالعناصر العنصرية، متأثرة بعيشه غورثية محدثة، وظهر أفلاطون (٢٠٥ ق م)، الذي أنشأ فلسفة ثيوسوفية مستمدة من الأفلاطونية والأرسطية والديانات الروحية والعشغورثية، وأشهر نظريات نيار لأفلاطونية نظرية، مثل أنني تعد النقطة الأساس في هذه الفلسفة، إلى جانب محاورات أفلاطون السبسة، والمثل هي الصور المعردة الخالدة خارج عالم ماده، وهي أروية أدبية، أي أن العالم عدلن عالم حسي عقلي، وعالم روحي إلهي، والعالم الروحي هو عدم الصور الثنتة الأرضة، أما العالم الآخر فهو العالم العلي والمتدل والمتغير. والخفتق هب عين الخفتق هك لا تخلف، فهي كالصورة في المرآة، يُظهر المعجم الثامن مصطلحات الفلسفة، د عدم المعجم الخفي، مكة مدبولي، ط ٣، ٢٠٠٠، ص ٨٢، ويُظهر أيضاً الموسوعة المبسرة في الفكر الفلسفي، د جميل الحاح، مكة لسان بشرون، ط ١، ٢٠٠٠، ص ٤٧ - ٤٨، ويُظهر أيضاً الموسوعة العربية العالمية، ج ٢، ص ٣٩٢ - ٣٩٤.

(٢) في رياض الأدب الصوفي، ص ١٦١

دافعه الحب، رعة الطفر بالوصول والمشاهدة، جامعاً لذلك «بين مناهج الرمزية الصوفية الأدبية، ومعالم السريالية في الأحذ من الباطن ومن اللاشعور»<sup>(١)</sup> عندما قال:

أنا في مستوى عرشي قديم      لهذا أيتشي العظمى كديم  
فقد سمرت رؤيته الكونية هنا، وهي رؤية تظفر إلى الوجود بوجهيه الظاهر والباطن، مع تقديم الباطن في ذلك، لأن الظاهر أثر لعين الباطن (الحق)، وما الظاهر سوى حبال الحقيقة الباطنة، ومن هنا يمكن الولوح إلى مذهب الوحدة المصدقة عند المتصوفة القائلين بوحدة الوجود.

وما يطبع ديوان الششتري تلك المسحة من العموص بين تجربته لعرفية والشعرية؛ لأن الأولى تجربة ماء وصمت كما بين المري، والثانية تجربة تعبير، وبدلت كبت علاقته بعدي الحضور والعياب محكومة هذه الرؤية تقوم حركة المعنى في بعد الحضور على قطعية تامة مع الدعة الواعية المدركة، فلا لقاء معها ولا مصالحة، «لأن اللغة من حيث ألفاظها تعد من عالم الحس الظاهر، أي أنها من عالم التوى الذي ينبغي للالك أن يتجاوز في مساعيه صوب الحقيقة»<sup>(٢)</sup>.

(١) في رياض الأدب الصوفي، ص ١٧٠

(٢) الشعر لصوفي في العصر العباسي، درامه في الرؤية والعن، حيل سبط محمد عثمان، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، ٢٠٠٦، ص ٨٧

يقول الششتري في إحدى موشحاته<sup>(١)</sup>:

هَمُّ يَدَايَ سَيِّئًا      لَمْ تَزَلْ أُنْـدِيَا  
جَلَّ مَسَرِّ دَايَ بَدَاؤُ      وَحَيَاتِي بِخَيِّبَاتُ  
وَصَفَاتِي بِصِفَاتُ  
أَبْأَيْهِ وَهَوَلَاتِيَا      حَضْرَةُ قُدُّوسِيَا  
كَيْفَ هِيَ فِي الْخَلْقِ تَسْرِي      هَذَا مَعْنَى الْقَصِيَا  
حَسْبُ لِّ رَبِّي بِطُورِي      وَطَهْرِي فِي سُطُورِي  
وَاعْزَائِي بِوُورِي  
كَيْفَ هِيَ فِي الْخَلْقِ تَسْرِي      هَذَا مَعْنَى الْقَصِيَا  
قَالَ لَسْتُ لَمْ كَشَايَ      لِأَنْزَرِي مَعْنِي ثَابِي  
ثَبَّتْ قَلْبَكَ مَكَانِي

تقوم التجربة الشعرية في بعدها الحضورى على حدٍ واسع المدى بين عيبٍ عن وعبابٍ في، فالشاعر يغيب في تحة المشاعر والانفعالات ويحصر فيها، والصوفي يعيب عن التسوى، فمصوص الششتري في بعدها الحضورى تحاول بحمدٍ شديد العيبات في الحق، والعباب عما سوى الحق، حتى تصل إلى المشاهدة، لأن لتجربة الشعرية «يجب أن تطلَّ تجربةً شعريةً للعقل فيها دورٌ، وله معها عملٌ، لكنه دورٌ محدودٌ،

(١) ديوانه، ص ٣٥٨

وعملٌ مشروطٌ بأن لا يخرجها من عالمها إلى عالم التحريد والصور القطعية<sup>(١)</sup> أما بصوص الششتري في بعد الحصور فلها عالمها الخاص، وتشكيلها الأسلوبى المارق لتشكلات التجربة الشعرية عامة، فليس صحيحاً أن «يمثل الخيال والحدس ركيزة أساسية في التجربة الصوفية وفي التجربة الشعرية»<sup>(٢)</sup>، بل إن المبدأ العرفاني الذي يماره الصوفي، وبه تكشف حقائق الوجود الباطنة، هو الركيزة الأساس في أي تجربة فلسفية صوفية، وبذلك «تكتسب الوقائع دلالات جديدة فليها ديناميات الموقف»<sup>(٣)</sup>، ولذلك عبّر بقوله:

هـِمُّ يـِذَاتِي سَـيِّئاً      لَمْ تـَـرَ لْ أُنـِـيَّ  
خَلَّ مَنْ دَاتِي بـِذَاتُو      وَخَيَّ أُنِي بـِخَيَّـاتُو  
وَصَيَّ قَاتِي بـِصَفَاتُو

فالششتري في هذا البعد له إحرأاته وأدواته الأسلوبية لنقل حركة المعنى، فتجربته إنما هي تجربة هيء، ولذلك استحال نقلها أو التعبير عنها كما هي، فالششتري

(١) لتجربة لشعرية عبد ابن المقرب، عده عبد العزيز فليقة، الدي لآدي، الربص، ط١، ١٩٨٦، ص٦٧.

(٢) لشعر والنصوف، لآثر الصوفي في الشعر العربي، إبراهيم مصور، در الأمس، القاهرة، ط١، ١٩٩٩، ص٢٦.

(٣) لأمس المسة للإبداع المعنى في الشعر حاصة، مصطفى سويف، در المعارف، القاهرة، ط٤، د.ت، ص٢٩٩.



«يعوص في أعماقه وينفعل بما فيه من مظاهر وحوادث ومواقف إنسانية، ثم يبلور هذه الانفعالات بما يتيح له اللّمة من طاقات وإمكانات تعبيرية، ولذلك كانت تجربته تجربة حضور وتعبير»<sup>(١)</sup> لا يدرك كنهه، لأنه تعبير عن لحظة لا شئتُ لها، ولا خطاب فيها، فهو في قوله (حلّ من ذاتي بداني) رهن تجربة شعرية صوفية إبداعية ناتجة عن تجربة صوفية عرفانية، تقوم على الوعي الوجداني، وهو الذي يمثل «ماهية الوعي الصوفي وجوهر محتواه، فإذا تأمل المرء في مقولات أهل التصوف، وجد أن معظمها مقولات شعورية أكثر مما هي مقولات ذهنية وعقلية»<sup>(٢)</sup>، فعندما قال في قصيدته<sup>(٣)</sup>:

[الوافر]

إِذَا غَابَ الْوُحُودُ وَعَبَتْ عَنْهُ      فَلَمْ تَعْلَمْ أَلْفُ أُمِّ ثَدَائِي  
وَكُنْتُ مِنَ الرَّمَايِ بَلَا رَمَائِي      وَكُنْتُ مِنَ الْمَتَكَانِ بِلَا مَكَانِي

فقوله إنما هو ناتج عن التجربة العرفانية، لأن التعبير الشعري «عملية لا بدّ فيها من حضور المعبر بوعيه وإدراكه»<sup>(٤)</sup>، لكنّ الذي جعل التعبير مفارقاً في الشطح

(١) الشعر الصوفي في العصر العباسي، ص ٩٣.

(٢) ماهية الوعي نصوفي، يوسف سامي يوسف، مجلة المعرفة، العدد ٣٧٧، إصدار وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤ أكتوبر، ص ١٣.

(٣) ديوانه، ص ٧٨.

(٤) الشعر الصوفي في العصر العباسي، ص ٩٧.

في هذا البعد كون الحالة التعبيرية ناحية عن تجربة عرفانية، لا زمن يفصلها، ويدلث تعدد الألفاظ معرفة في العموص، لأن قارئ النص لم يعيش تلك الحالة التي عذب فيها الششتري عن السوى.

فحلاصة القراءة لنصوص الششتري في بعدها الحصري لها أن تعيد تشكيلاتها من تقطيعه من ضرورات معرفية ومنهجية محدودة معينة، لكن مع انواء لخواهر تلك النصوص «وإلا كانت تلك القراءة ترويراً نموذجياً»<sup>(١)</sup>؛ لأن الباحث عن تقلبات المعنى في نصوص البعد الحصري عليه أن يتسلح بالقوى الإدراكية لسر أعماق هذه النصوص، وهي «الصورة والظل، والكون الظاهر والباطن، وهو الخيال الوجودي»<sup>(٢)</sup>، وهو مما يختص به الصوفي في تجربته العرفانية



(١) حصص النصوص بحث في المشاكل والتلقي والتأويل، فيصل أصلا، أطروحة دكتوراه،

كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، ١٩٩٨، ص ١٢٣

(٢) المرجع نفسه، ص ١٢٦.



## البحث الثالث أسلوب التقابل

### \* المطلب الأول - ماهية التقابل الصوفي:

استبح الششتري للتعبير عن معدي العياب والخصور مطلقاً أسلوبية عديدة، ومنها أسلوب التقابل، الذي يقوم على مبدأ التصاد بين حريّات النص، وهو أسلوب تعبيري. ومن من فنون البلاغة العربية، فقد مبر الملائعون القدماء بوعه، وقد عزفه السكاكي<sup>(١)</sup> بقوله «أن تجمع بين شين متوافقين أو أكثر وبين ضلبيها»<sup>(٢)</sup>، ولذلك فإن التقابل يندرج تحت بنية دلالية واحدة هي التصاد الدلالي بين عناصر التركيب.

(١) يوسف بن أبي بكر بن محمد، أبو يعقوب السكاكي، من أهل حورورم، ولد عام (٤٥٤هـ)، إمام علامة في العربية، والمعاني والبيان، والأدب والعروض والشعر، متكلم، فقه، متبحر في علوم شتى، صنف مفتاح العلوم، قال السيوطي «قلأ يوسف السكاكي، أبو يعقوب العلامة، ذو علوم سعى إليها، فحصل طرائفها، وحضر تحت حاحه طوعها، واهتر للمعاني اهترار العص الدرج، وكانت وفاته عام (٦٢٦هـ)، يُنظر بعه النوع في طبقات اللغويين والنحاة، ج ٢، ص ٣٦٤، ويُنظر أيضاً هديه العارفين بأسماء المؤلفين والمصنفين، ج ٢، ص ٥٥٣ - ٥٥٤.

(٢) مفتاح العلوم، لأبي يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي (ب ٦٢٦هـ)، تحقيق

د عبد الحميد هداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٠، ص ٥٣٣

لكن الفرق بين التقابل البلاغي والتقابل الصوفي النصي أن الأول بيته اللعبة، لكن التقابل الصوفي النصي قد يُخلَق من تقابلاتٍ غير لغوية، وذلك راجعٌ إلى قدرة المدع ورؤيته الخاصة للعالم والأشياء، فأداة معرفة التصوف «هي الذوق والقلب... يشكو من عحر لعة الناس في عالمهم الظاهر والعقلي عن استيعاب رؤيته وأحاسيسه»<sup>(١)</sup>.

وقد قُدمت مصوص الششتري في بعديها العياني والحصوري - في قسم منها - بأسلوبٍ تقابلي، طرفاه الأنا والآخر، الذرة والدار، المحب والمحبوب. فقد أدرك الششتري حقيقة ذاته وتكوّن لديه رؤية واضحة عن طبيعة المقابل لداته، لذلك كانت محاهداته النعسية وقطع علاقتها برغبة التوحد بالآخر، ومن هنا كان لوقوف بعض الصوفيين عند حقيقة الزوْحية أثرٌ خطيرٌ في تحديد سلوكه وصفة علاقته بالله»<sup>(٢)</sup>.

يقول الششتري في قصيدته:

[الطويل]

إِذَا لَمْ يَكُنْ مَعْنَى حَدِيثِكَ لِي يُدْرَى	فَلَا مُهْجَتِي تُشْفَى وَلَا كَيْدِي تُرَوَّى
نَظَرْتُ فَلَمْ أَنْظُرْ سِوَاكَ أَحْيَا	وَلَوْلَاكَ مَا طَأَتْ أَهْوَى لَدَيْ يَهْوَى
وَلَمَّا اخْتَلَاكَ الْهَكْرُ فِي حُلْوَةِ الرِّصَا	وَعُيْتُ قَالِ النَّاسُ صَلَّتْ بِي الْآهْوَا

(١) الخيال والشعر في تصوف الأندلس، ص ٣١٢.

(٢) الشعر الصوفي في العصر العباسي، ١٣٥.

لَعَمْرُكَ مَا صَلَّ الْمُحِبُّ وَمَا عَوَى      وَلَكِبْتُهُمْ لَمَّا عَمَوْا أَخْطَوْوا الْفَتَوَى  
وَبَوْ شَهْدُوا مَعْنَى حَمَالِكَ مِثْلَهَا      شَهَدْتُ بَعِيرَ الْقَلْبِ مَا أَنْكَرُوا الدَّعْوَى  
حَنَنْتُ عَذَارِي فِي هَوَاكَ وَمَنْ يَكُنْ      حَلِيعُ عَذَارٍ فِي هَوَى سِرِّهِ النُّحْوَى  
وَمَرَّقْتُ أَنْوَابَ الْوَقَارِ تَهْكُمَا      عَلَيْكَ وَطَأْتُ فِي مَحَبَّتِكَ سُدْوَى  
فَمَا فِي هَوَى شُكْوَى وَلَوْ مَرَّقَ الْخَشَا      وَعَارٌّ عَلَى الْعُشَاقِ فِي حُبِّكَ الشُّكْوَى

فالمكوّنات الأساسية في القصيدة هما تقابل الأنا ممثلة للذات الصوفية الشاعرة، والآخر ممثلاً للذات العلية.

ومن المظاهر اللسانية للمكوّن الأول: (لي، مهجني، كبدي، بطرت، يهوى، الفكر، المحب، غوى، عين القلب، عذاري، مرقت...).

ومن المظاهر اللسانية للمكوّن الثاني: (حديثك، سواك، لولاك، حمالك، هو لك، عليث، محنت).

والخامع بين المكوّنين علاقة نداء وبعاد، مما يريد في سائبة النص ساء يحدث التفاعل والتأثير، وهو «تأثير متبادل بين مرسل ومتلق في حالة حضور أو غياب باستعمال الأدلة اللغوية مطابقاً لمقتضى المقام والمقال»<sup>(١)</sup>

وما دامت علاقة الأنا الصوفية بالآخر علاقة غياب وتوتر، فإن أسلوب التقابل يبقى مهماً على النظام الساني الهيكلي، فهو «أهم مكون من مكوناتها البانية،

(١) تحليل الخطب الشعري استراتيجيه الناص، د محمد معنّاح، المركز الثقافي العربي، اسرار

وأظهر خصيصاً أسلوبية مهيمنة فيها، فهو لا تكاد تخلو قصيدة صوفية منه<sup>(١)</sup>.  
 لكن كيف قدّم الششتري أسلوب التقابل في نصوصه، وهل مثلت الأناجهاً  
 وحيداً في مقابلة الآخر، وهل تعين الآخر بحطائية مباشرة للذات العلية؟



### \* المطلب الثاني - أسلوبية التقابل المباشر:

انطلق الششتري في تشكيله النصّ التقابلي من عدة مطلقات، كان للمطلق  
 المباشر حظه الوافر فيه، وهو ما يشار إليه بـ (أنا) الشاعر إشارة مباشرة، وبين الذات  
 العلية تحديداً واضحاً، يقول الششتري في قصيدته<sup>(٢)</sup>:

[البسيط]

لَا خَلْعَ عَذَارِي فِي عَمَّاتِكُمْ	يَحُولُكُمْ لَا يَحُولِي لَا وَلَا حِيلَ
وَأَتْرَكَ الْكَوْنَ حَتَّى لَا أَرَاهُ وَلَا	أَرَى النَّحُوطَ لِيَرِكَ التَّرِكَ مِنْ قَبْلِ
الْحَلَقُ خَلَقَكُمْ وَالْأَمْرُ أَمْرَكُمْ	فَأَيُّ شَيْءٍ أَنَا لَا كُنْتُ مِنْ طَبْلِ
أَحَقُّ قُنْتُ وَمَا فِي الْكَوْنَ عَيْرَكُمْ	أَعُوذُ بِاللّٰهِ مِنْ عِلْمِي وَمِنْ عَمِّي
مَا لِلْحِمَابِ مَكَانَ فِي وَحُودِكُمْ	إِلَّا بِسَرِّ حُرُوبِ انْطَرَأَ إِلَى الْجَنَلِ
طَهَرْتُمْ فَحَفِيتُمْ مِنْ ظُهُورِكُمْ	أَنْتُمْ دَلَلْتُمْ عَلَيَّكُمْ لِلدَّلِيلِ وَنِي
عَرَفْتُمْ نَحْمَ فَمِنْ هَذَا الْخَبِيرُ بِكُمْ	أَنْتُمْ هُمْ وَخِيَاةُ الْحَبِّ بِ أَمَلِي

(١) شعر أبي مدين التلمساني، ص ١٤٠.

(٢) ديوانه، ص ٦٣ - ٦٤.

يمثل المكوّنات الأساسيات الأنا والآخر تمثيلاً مباشراً في حركة لتقابل في هذه القصيدة.

ومن الدوال اللسانية للأنا المباشرة قوله: (أحلعن، عداري، بحولي، حيي، أترك، أرى، قبي، أنا، علمي، عملي، عرفتموكم، أملي).

والآخر ممثلاً للذات العلية تمثيلاً مقصوداً ومباشراً قوله: (محبتكم، بحولكم، حلقكم، أمركم، غيركم، وجودكم، طهرتم، خمينم، أنتم)

وبذلك يتحقق التقابل المباشر بين (الأنا) التي كان لدوالها اللفظ ذاته في قوله (فأي شيء أنا) وبين الآخر، الذي دلّ عليه دلالة مباشرة

ويُعَدُّ الأسلوب التقابلي المباشر في بناء النصّ بناءً تعارضياً من أهمّ العناصر الأسلوبية المتبعة لأدبية النصّ وشعريته<sup>(١)</sup>، لكن قد يتعدّد هذا الأسلوب المباشر طابعاً توخّدياً في بناء النصّ، ومن هذا القبيل قول الششتري في موشحته<sup>(٢)</sup>

كــــم دُرْتُ في دَائِي	دور الرّحــــا
في لَجْسٍ وَالْمَعْنَى	تفــــتّن عــــين
كَمْ حُضْتُ في حُكِّ وَكَمْ بحر	وكم حادِثٍ أَسْمَعُ وَكَمْ خبر
ولم تَجِدْ فِيهَا هُكْمٌ أَنْز	
وَالشَّارُ في دَائِي	مــــع الهــــوي

(١) شعر أبي مدين التلمساني، ص ١٤٦.

(٢) ديوانه، ص ٣٧٢-٣٧٣.



وَكُنْ كَوْنِي قَلْبِي      بِالشَّوْقِ كُنِي  
ضِيَاءًا أَنَا فِي كُلِّ حَالٍ      وَقَدْ حُفِيتُ عَنِّي بِأَرْوَلٍ  
وَدَائِبِنِ عَلَى أَنِّي فِي قَيْلٍ وَقَالَ  
حَتَّى تَدَّالِي      مَنَاقِي الْحُسْنَى  
وَرَأَى عَنِّي      غَيْرُ الْعَطَشِ  
ظَهَرْتُ فِي حَقِّ بَعْدِ الْعَمَا      وَمِنْ هُنَا أَبْقَى بَلَاءًا  
وَمِنْ أَنَا يَا أَنَا، إِلَّا أَنَا

يكمن التقابل المباشر - في معديه الأنا والآخري في هذا الموشح - وراء التطور، وهو ما يطبع بصوص الوحدة المطلقة على وجه الخصوص، فهذا الموشح يعتر تعبيراً مبشراً عن حقيقة الوجود المطلق لله، فانه موجود بالذات العارفة، ومن هنا سجدته يدعو لنزجوع إلى الذات من أجل إدراك الله، لأن الله في النفس لا حارجها، بحيث تكون دورة الذات في ذاتها، «فبدورة الذات الداخلية تنكشف الحقيقة العظمى»<sup>(١)</sup>

فهي الدَّوَالِ اللَّسَانِيَّةُ يَقُولُ:

(درت، داتي، علي، خصت، قلبي، أنا، عني، أي، لي، ظفرت، أبقي) فالذات هي الأنا وهي الآخر، فبعد أن كان الدال في الصوص السابقة ينقسم بين دال

(١) حاشية الصفحة ٢٠٧ من ديوان الششتري، بقلم د. محمد العدلوي الإدريسي، وقد قال الدكتور سامي الشار إن هذه الموشحة تعبر عن دورة الذات في الذات، والذات فيها كل شيء، فالبدورة إذن لا إلى خارج بل إلى داخل، فهذا انكشف العطاء لم يجد الإنسان داخل الحبة سوى الوجود الواحد المطلق، ديوان الششتري، ص ٣٧٢

لأن بالفاظٍ محدّدة، ودالٌّ للآخر المقابل بالفاظٍ تحمّنه أيضاً «تنامى هذا التصور لتتحد علاقات التشابه والتضاد على صعيد التصور الكليّ للدلالة، فيكون الناتج رؤية الخطاب الأدبي في جوهره القريب من الحقيقة»<sup>(١)</sup>، وبدلث يكون الآخر بالذات (الأن)، وتكون الأنا مع الآخر في الذات، ولذلك قال (ومن أنا يا أنا لآ أنا)، وبدلث تفي محوّة التقابل قائمة على الرعم من اتحد محلّيه في دالّ واحد.

لكن قد يتعبّر ممثّل (الأنا والآخر) في بصوص الششثري، متعبّاً في رؤى أخرى، صمم علاقة بتطميها تقابل معدي حصوّر وعيب، وهو ما يمثّل النوع الثاني من أشكال التقابل.



#### \* المطلب الثالث - أسلوبية التقابل غير المباشر

يظّل التقابل في هذا النوع من سية القصائد قائماً بين ذاتٍ وآخر، وإن اختلفت قابلية التمثيل، فمن السّامح التي يتعبّر فيها ممثّل (الآخر) ليصبح (ليل) الزّامرة للذات العلّية، وتطلّ العلاقة بين الطرفين علاقة عياب تستجدي حصوراً في ساء تقابليّ، قول الششثري في قصيدته<sup>(٢)</sup>:

(١) ساء الأسلوب في شعر الجداثة التكوين الديق، د محمد عبد المصطب، دار المعارف، لقاهره،

ط ٢، ١٩٩٥، ص ١٤٧

(٢) ديوانه، ص ٨١ - ٨٢

[الرمز]

عَبْرُ لَيْلٍ لَمْ يُزَيَّ<sup>(١)</sup> فِي الْحَيِّ حَيٍّ      سَلَّ مَتْنٍ مَا ارْتَثَتْ عَنْهَا كُلُّ شَيْءٍ  
كُلُّ شَيْءٍ مِرْقَافَتِهِ سَرَى      فَلَيْذَا يُشِيْ عَنْهَا كُلُّ شَيْءٍ  
هِيَ كَالْمِرَّةِ تُبْدِي صُورًا      قَالَتْهَا وَهَامَا خَلَّ شَيْءٍ  
عَجَبًا تَنَأَى وَلَا أَيْنَ لَهَا      ثُمَّ يَذْنُو وَضْنُهُ مَلَّءَ يَدَيَّ  
وَتَا مِنْ وَضْلَهَا جَمْعٌ وَمِنْ      بُعِدَهَا فَرَقٌ هُمَا خَالَ إِلَيَّ  
فَسِيحُكُمْ الْجَمْعُ لَا فَرَقٌ لَهَا      وَبِحُكْمِ الْفَرَقِ تُفَيِّسُ عَلَيَّ

تنوع المطومة البائية للقصيدة في طريقي التقابل غير المباشر بين (الأ) والآخر (ليل) الوجود المطلق.

ومن مظاهره اللسانية قوله: (ليلي، هي، تدي، تنأى، ها، وصلها) وتصل العلاقة علاقة عياب لعدم تكافؤ الذات مع الآخر الزامر للحق المطلق (ليلي)، فليشعر رؤيته الكونية الخاصة، «هناك انطباع يحتزنه العقل عن العالم، وكلما ابتعد الشاعر هذا الانطباع أدى ذلك إلى مسلك لغوي ذي حواضر مميزة، ربما كان التقابل أبرز نتائج»<sup>(٢)</sup> البارزة في بناء هيكل تقابلي.

ومن السمات التي يصح فيها تمثل الآخر محتملاً.

(١) والصواب: يُزَيَّ، وهو خطأ نحوي تجبره الضرورة الشعرية كي يستقيم الوزن.

(٢) بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكويني البديعي، ص ١٤٧.

تبريل الحقيقة المحمدية مقابلاً للأنثى، يقول الششري في موشحته<sup>(١)</sup>:

سُرُّ بَرِّي يَلُوحُ فِي أَمْرِي      مَا فُهِمُوا يَا أُولِي الْبَهْنِ حَيْرِي  
هُوَ كُلُّ وَحَرْفَةٍ مَعْنَى      ذَاكَ حَبِّي وَلَيْسَ لَوْ مَعْنَى  
وَلَهُ اسْمٌ مُحَمَّدٌ عِنَّا      مَا فَنَ فِيهِ وَاحْرُخْ عَنِ الْغَيْرِ  
هَسُوا هُوَ مُحَمَّدٌ الْأَعْلَى      مَا لَوْ شِئْتَ فِي مُحْكَمِ الدَّعْرِ  
هَسُوا أَوْلَ وَأَخْبَرْتُ سِتْلَا      حَرْفَةٍ أَضْرَبُ فِيهِ حَرْفَهُ يَسْتَلَا

فسولي [إفهم] ومبني هـ برِّي      سرُّ رُوحِي فِي لَيْلَةِ الْقَسْرِ  
يتكوّن الموشح من تقابل الأنثى مع الآخر (الحقيقة المحمدية)، ومن مظاهره  
التماسية: (هو، حرفه، دك، محمد، فيه، العير، أول، آخر)

والعلاقة هنا علاقة عياب، لأن مرامي القصيدة صوفية باطنية لا مطهرية،  
تنوق فيها الذات الصوفية إلى التواصل مع الحقيقة المحمدية . وحينئذ فإن بنية  
القصيدة هي بنية ثنائية تقابلية بين النقص ممثلاً في الذات الصوفية، والكمال ممثلاً  
في الحقيقة المحمدية<sup>(٢)</sup>.

(١) ديوانه، ص ١٥٩ - ١٦٠

(٢) شعر أبي مدين التلمساني، ص ١٤٤.

ومن السامح التي يكون فيها الآخر حياً مطلقاً - وليس هو بتعبير عن الذات العتية تعبيراً مباشراً، ولا هو بحبيب محصوص، ولذلك تتنوع الدوال بين هذا وذاك - قوله في موشحته<sup>(١)</sup>:

مُذْ لَاحَ لِي مِرٌّ مَن تَهَوَاهُ  
لَمْ أَتَطِيعْ كَتَمَ مَا الْقَاهُ  
مِنْ شَجْوِ قَلْبِي وَمِنْ شَكْوَاهُ  
وَبِخْ قَلْبِي قَدْ طَارَ فِي دَا الْهَوَى نَابِحاً ذُ اسْتِهْتَارُ  
يَا غَائِبِي فِي الْهَوَى يَا أَتْسِي  
أَنْتَ الْعَلَسِيمُ بِمَا فِي السَّقَى  
مَلَكْتَ مِنِّي الْهَوَى مَعَ جَمِي  
فَقَسَى أَنْ تُخَنِّزَازَ لَدَيْهِ مَسْتَهَامٌ قَدْ حَازَ  
مَنْشَتِي إِلَّا أَنْ تُخَيِّنَنِي  
بِالْوَضَلِ مِنْكَ وَأَنْ تُسَيِّبَنِي  
مِنْ خَيْرِ وَدَّكَ مَا يُزَوِّبَنِي

المظومة ذات دلالة واحدة كلية هي (المحبة)، طرفاها الأساسيان:

١ - الأنا: ومن دواله اللسانية: (لي، نهواه، أستطيع، ألقاه، قلبي، طار...).

٢ - والآخر يتورع في حقلين.

(١) المصدر السابق، ص ١٣٣ - ١٣٤.

الحقل الأول: آخر غير مباشر، يتعين في حبيب مطلق، دواله النسائية هي أقرب إلى الغزل البشري، ومن مظاهره النسائية قوله: (سواه، عايتي، أنسي، تحنر، تحيبي مجازاً، نسيفي)

الحقل الثاني: آخر مباشر يتعين في الذات العلية، لأن دواله تقتضيه، ومن مظاهره النسائية قوله (أنت العليم، تحيبي حقيقة، ودك).

إلا أن الحقل الأول غير المباشر يطعن على النص، ولذلك يعد من التقابل غير المباشر.

ومن التقابل الثنائي. قول الشنري في المقاليد الوجودية في الدائرة الوهمية<sup>(١)</sup>. «أحوال السالك عبادة وعبودية، وماهية الوجود عالم أمر وخلق وحق». والمشاهدة بعد ومع وقبل والطريق المكابدة والمجاهدة والمشاهدة. والنخعي والنجلي الحلال والحمال.

إلا أن هذه التقابلات منها الثاني والثلاثي، والجامع بينهما ليس علاقة حصورية وعيب محسب، بل أحوال ومقامات، وها يكون مدار التقابلات فسقياً عقدياً لا أدبياً، لكن من خلال النصوص السابقة انطلق الشنري «إلى خلق كثافة تقابلية من حلال تعند الأطراف على نحو يمد المفارقة إلى أطول مساحة لغوية، ومن ثم تتعدد تموجات الدهر في مدّ وجرّ وارتجاع وهبوط، مما يشد المتلقي ويدفعه دفعا إلى حركة ذهنية معانلة، تبعاً للثقل الدلالي التي يجلدها التعمد في مقدرات التقابل»<sup>(٢)</sup>

(١) المقاليد الوجودية في الدائرة الوهمية، ص ٩٥ - ٩٦

(٢) بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكويني البديعي، ص ٢٨٢

يُعدُّ أسلوب التّقاليل والتّعارض بين جريّات النّص الأدبيّ الصّوفيّ لسّةً من أهمّ لسات العقيدة الصّوفيّة؛ لأنّه الأسلوب العارق الذي أدب عن عدي العياب ولحصور في مثلث الصّوفيّ، بل إنّ هذا الأسلوب في ساء القصيدة ساء تقديماً «من أهمّ العناصر الأسلوبية المنتجة لأدبية النّص وشعريته»<sup>(١)</sup>، وقد كان المنهج الأسلوبيّ إجراءً فعلاً في التّعامل مع أسلوب التّقاليل التّطبيقيّ، إذ أعرب عن جدارته في تحليل النّص الصّوفيّ، وفق رؤية لا تستكين إلى الأحكام لا مطبعية



(١) تحليل الخطاب الشعري استراتيجيّة التناص، ص ١٤٦.



### \* المطلب الأول - مفهومه ومزيمته الصوفية:

يستدعي استكناه عمق التجربة الصوفية في نصوص الشَّيْخِ رصْدُ حركة المعنى بين عيَابٍ وحُصُورٍ، وفق أساليب تنظم رؤيته، وتوجّه أبعادها المبتذلة من رؤيته الكونية للعالم والملكوٲ.

وقد كان أسلوب التقابل إحدى عمليات الرّصد والمتابعة لتشكّلات الخطأ في نصوصه، عبر أن حركة الرّصد هذه لا يمكن إدراكها إلا بسطولاتٍ ترتبية منهجية، في عملية واعية تستشعر أفق التشكّل، وتمارس فعل التوزيع المبهجي للنصوص المدروسة.

وكان لأسلوب التمثيل الأثر البارز في نصوص الشَّيْخِ، فقد سى من خلاله الكثير من نصوصه.

### فما التمثيل؟

التمثيل هو الشَّيْء والتَّظْيِير<sup>(١)</sup>، وسفي المثل مثلاً لأنه يحدى عليه ويُجعل مقياساً لغيره<sup>(٢)</sup>.

(١) لسان العرب، مادة (مثل).

(٢) يُنظر العمدة في محاسن الشعر وأدابه، لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني.



والتمثيل من مفردات البلاغة العربية قديماً، والخرجاني جعله أسس محاسن الكلام، «فالتشبيه والتمثيل والاستعارة جلّ محاسن الكلام متفرعة عنها»<sup>(١)</sup>، وهو عمارٌ مركّب، أي «نثبه صورة مركبة بصورة مثلها»<sup>(٢)</sup>.

والفرق بين التمثيل والتشبيه «أن كل تمثيل تشبيه، وليس كل تشبيه تمثيل»<sup>(٣)</sup>.

أما وظيفة التمثيل بلاغياً فهي «تشخيص وتحييد وتصوير للمدرجات العقلية، وإخراجها في صورة ملموسة محسوسة؛ لأنّ الذهن غالباً لا يدرك الأشياء المحرّدة بقدر ما يدرك مثالاتها وتصاويرها التي تنوب عنها، وتقوم مقامها على المشاكلة والموافقة والمشابهة»<sup>(٤)</sup>.

• طبيعة التمثيل في النص الصوفي الششتري، ووظيفته، ونجلياته:

تعدّ التجربة الصوفية تجربةً دوقيةً، لا تعرف المباشرة في القول، بل تبتغي

■ (٣٩٠ - ٤٥٦هـ)، تحقيق: محمد عبي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، دمشق، ط ٥، ١٩٨١، ج ١، ص ٢٨٠.

(١) أسرار البلاغة، للإمام عبد الفاهر بن عبد الرحمن بن محمد الخرجاني لمعوي، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط ١، ١٩٩١، ص ٢٧.

(٢) معجم الأدبي، حور عد الور، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١، ١٩٧٩، ص ٧٨.

(٣) المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفارسية والإنكليزية واللاتينية، د حسن حسد، دار الكتاب اللبناني، د. ط، ١٩٨٢، ص ٣٤١.

(٤) معجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفارسية والإنكليزية واللاتينية، ص ٣٤١.

لحدث أساليب تعبر عن مواجهتها، وإن كان التقابل أولى تلك الأساليب، وإن التمثيل ثانيها، وقد لحا الششتري إليه لإحراج مكنوناته المجردة في صورة من الصور المحسوسة.

ومن صور التمثيل الجليلة في نصوصه: تمثيله لحال السالك بحال الطفل في تدرجه البصري الذي يباثل رؤية الصوفي.

يقول الششتري في موشحته<sup>(١)</sup>:

أَوَّلُ مَا يُبْصَرُ الضَّعِيفُ	كَالطُّفْلِ شَكْلًا مُثَلًّا
كَثَافَتُهَا أَضْلَلُهَا كَثِيفٌ	لَكِنَّهَا تَقْلُ الْحَالِ
لِذَاتِهَا فَعَلَتْهَا يُسْهِفُ	وَالْقِسْوَلُ مِنْهَا نَسَا مَلَا
إِذَا التَّمَايُضُ لِلْمُتَسَالِ	يَعْلَهُ رَنْ فِي عَالَمِ الْبَصَرِ
مَا النَّاسُ إِلَّا كَمَا الْخَيَالِ	فَانْظُرْ إِلَى مَا يَكُ الصُّوَرِ
حَتَّى إِذَا أَشْرَقَ الشَّمْسُ	وَانْتَهَلَ الطُّفْلُ وَافْتَدَى
رَأَى الدَّوَابَّ الَّتِي تُذَارُ	تَدْرُوا مَوَاتِنَا وَحُلُمُنَا
مَنْ لَمْ يَنْصَاعْهَا امْتِنَارُ	حَتَّى يَهْبِ إِذْ يَهْبِ نَدَا

ومن تقاطعات الصق الممثل به والممثل له تتعدد حيوط التمثيل، فالمعاني الحسية التي يستعملها الصوفيون في الدلالة على المعاني الروحية يرمزون بها إلى

مفاهيم وجدانية<sup>(١)</sup> تعجر اللمعة عن نقلها، فليس طرفاً التمثيل في النص (صعيماً وطفلاً) بل البنية الكلية تماثل بنية عميقة عاتية.

النص الممثل الغائب	النص الممثل
أول حال السالك في معراج الوصول إلى الحقيفة المعلقة	إبصار لصعيف مثل الطفل
الموجودات التي تجلب عن الواحد	الكثائف
لحظة الجمع بعد مجاهدات وأحوال	كتهل الطفل واهتدى

ولا يقتصر الششتري على استحضار أدوات التمثيل لإحراجها إلى عالم الحسن، بل إلى «انتهاك قاعدة الجمع بين متواليات علامات الموضوع المتألفة، والعدول عنها إلى الجمع بين متواليات العلامات المتباعدة مع حسن الأداء والموافقة عند مقارنة ما تألف منها وتماثل»<sup>(٢)</sup>، لأنه فإن أولاً وأخيراً، فقد طوَّع النعة لثبائل شيئاً من أعظم أحوال النفس ومجاهداتها، وكان للغة الصوفية «بكثافتها ورمزيتها أن تتيح إمكانات ثرية للمتلقى في إنشاء المعنى، والذي يسهم في تحديد الأفق»<sup>(٣)</sup>، مثل كل التصوص السابقة، مع ملاحظة كثرة التصوص في ديوانه ذات البعد الدلالي الكلي التي تقول شيئاً لتقول آخر.

\*\*\*

(١) الأدب في التراث الصوفي، ص ١٨٢.

(٢) شعر أبي مدين التلمساني، ص ١٥٦.

(٣) آخره التواصل في الخطب الصوفي من الفرد الثالث إلى الفرد السابع الأخيرين،

\* المطلب الثاني - ابتعاث حالات التباثل من وحي الغزل البشري.

من صور التمثيل لدى الششتري تمثيل الحالة الصوفية العميقة بحالات العزل الشري؛ لأنه أدرك عمق تجربته، وأدرك مدى صعوبة التعبير عنها كما هي، ولأن التصوف يدور في المواجه، فإن مجلده سيكون في الحب، وذلك أن «التصوف الفلسفي نعمة تعول على الخيال والعاطفة أكثر مما تعول على العقل والتجربة الحسية»<sup>(١)</sup>

يقول الششتري في موشحته<sup>(٢)</sup>:

كُنَّا قُلْتُ بِقُرْبِي	تَطَهَّرْتُ بِبِرِّ قُرْبِي
زَادِي الْوَضْلُ هَيْبَا	هَكَذَا خَالَ الْمُحِبِّ
لَا يَوْضُلِي أَتَسَلُّ	لَا وَلَا يَسَا فَتَجِرُ أَتَسِي
لَيْسَ لِلْعِشْقِ دَوَاءٌ	فَاخْتَصِبْتُ عَقْلًا وَمُفَا
إِنِّي أَنْسَلَفْتُ أَمْرِي	فِي الْهَوَى مَغْنَى وَجْهًا
مَا بَقِيَ إِلَّا التَّمَانِي	حَسَدًا فِي الْحُبِّ بَخِي
إِنِّي بِالْهَوَى رَاضٍ	هَكَذَا خَالَ الْمُحِبِّ
عَشْتُ طَوْلَ الدَّهْرِ قَائِي	مُسْتَهَامَ الْعُقَى مَسِي
طَيَّبْتُ الْعَيْشَ خَلِيعًا	هَكَذَا خَالَ الْمُحِبِّ

(١) لمعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية في مصر، امانة العامة لشؤون المطابع الأميرية، د ح،

١٩٨٣، ص ٤٦.

(٢) ديوانه، ص ٣٦٠ - ٣٦١.

يتصح التمثيل الصوفي في هذه الموشحة من خلال التمثيل البلاغي لمعارف التمثيل الصوفي؛ لأن النية الكلية للنص السابق حال، طرفها الآخر حال المحت الصوفي، «فالتمثيل في القصيدة الصوفية ليس مجرد حلية، أو محسناً بلاغياً كالتشبيه، والاستعارة، والكنية، لكن التمثيل أسلوبٌ مستمرٌ، يحتوي ما سبق من المحسنات، ولا تحويه تلك المحسنات... وهو أقدر على رفد حمولة التجربة الصوفية»<sup>(١)</sup>.

يمثل المشتري حالة الوجد الصوفي سيرة بصرية دلالية شاملة، تلقي حرياتها في السحرية التي تشكل النص، فعندما يشكل المشتري نصه وينه ساء كاملاً على فكرة تدور رحاها حول قصة حب بأشخاصها الذين يكتوبها، فإن تصوّره «ينبع مما أطلق عليه (الوعي الإنساني)، الذي يعدّ القصد من أخص خصائصه وأولى سماته»<sup>(٢)</sup>.

### التمثيل الكلي

بنية النص الكلية	ما يمثله من قصد الوعي الممارس
المحت الصوفي	دلالة على القرب والوصول في عدم
كست قربي	الأمر قبل الخلق
فيران قلبي	

(١) شعر أبي مدين التلمساني، ص ١٥٣ - ١٥٤.

(٢) التركيب اللغوي للأدب، د لطفي عبد السميع، دار المربع للشر، أنطايا، ١٩٨٩.

<p>ما يماثله من قصد الوعي الممارس المحاكمات والأحوال في معراج المرق الأول</p>	<p>بنية النص الكلية</p> <p>وحد المحب } ليس للعشق دواء وحد الصوفي } بالموت راضي</p>
<p>دلالة على لحظة الجمع التي يرومها المتصوف</p>	<p>تصال المحب } لا بوصلي أتسل اتصال الصوفي } لا ولا المحر أنسي</p>
<p>دلالة على مدى عموص تجربته</p>	<p>العدل } احتسب عقلاً ونصاً العقبة }</p>

لقد نجحت محاولة المثال بمقدرة الشئ في المية وقطته في إدراك العلاقات بين موضوعين يتظم كل واحد جريبات دلالية لتشكّل سبة كلية عميقة.

ومن صور التمثيل: التمثيل بليل لحال الواصل عند صحو الجمع: من يدرك أحد مواجده؛ لأن اللغة لا تستوعب دقائق الجمع وتعضيلات اللقاء، ف «نظرية الأفكار التمثيلية تذهب إلى أن الذهن لا يعرف الأمور المحسوسة مباشرة، وإنما يعرفها عن طريق الأفكار التي تمثلها، فهي تقوم مقامها وتجعلها ماثلة أمام الذهن»<sup>(١)</sup>، يقول الشئ في موشحة<sup>(٢)</sup>:

(١) المعجم المفسر، مجمع اللغة العربية، ٥٤-٥٥.

(٢) ديوانه، ص ٣٦٤-٣٦٥.

سَلْتُ لَيْلَ مَيِّ الْعَمَلَا	قُلْتُ يَا لَيْلُ اِزْجِي الْقَتْلُ
حُثَّهَا مَكُونُ	فِي الْحَشَى غُرُونُ
أَيُّهَا الْمَقْتُونُ	هَمُّهُمْ بِهَا دَلَا
إِسْمِي قَانِمُ	وَهَذَا حَادِمُ
أَيُّهَا اللَّائِمُ	حَلِيْمِي مَهْلَا
أَيُّهَا الْعَاشِقُ	إِنْ كُنْتَ صَادِقُ
لَسَوْى قَارِقُ	تَعْنِيهِمْ وَضَلَا

تمثل الدلالة الكلية للنص حال الواصل بعد مرق الجمع، أو صحو الجمع، ولششتري وإن رمز للذات الإلهية بليل، إلا أن التمثيل الذي تم في بناء كتي أقدر على استيعاب رؤاه، فالتمثيل مما أسس به لأنه يجمع المعنى المذكور والصنعة السابقة، ويثبت أن كونهما جائز، ووجودها صحيح غير مستحيل<sup>(١)</sup>، ويريد على ذلك أن التمثيل الصوفي لا يخضع لقواعد التمثيل البلاغي، بل يتجاوزه؛ لأن التجربة الصوفية أكرم من أن تعترعها لغة أو أن ينظمها أسلوب، فالكلام قد يستخدم «استخداماً فنياً لا يهدف إلى الوصوح الطحي، ولا إلى التوصليل المباشر، وإنما يهدف إلى التعبير عن طبقاتٍ مختلفة في النفس البشرية، يستلزم التعبير عنها أسلوباً معيناً»<sup>(٢)</sup>، ولذلك وجد في ديوانه الكثير من النصوص التي يمثل فيها

(١) أسرار البلاغة، ص ١٢٢

(٢) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، د أحمد درويش، دار عرب للطباعة ونشر والتوزيع، القاهرة، د ط، ص ٢١.

الششترني طبيعة تجربته التي لا يمكن أن تثقل صمم طيات اللغة، فارتأى تمثيلها بحال المحب العاشق، صمم دائرة كرى اسمها عيابٌ وحضورٌ ومن صور التمثيل بلبيل لحالات الحضور وكشف المتور، محاولةً للششترني وصف تلك اللحظة، فلم يجد غير ليل وحبها مطيةً لثّ مواجهده، يقول الششترني في قصيدته<sup>(١)</sup>:

[الرمز]

كُلُّ شَيْءٍ يَرُوحُ فِيهِ سَرَى	فَلِذَا يُنْبِئُنِي عَنْهَا كُلُّ شَيْءٍ
هِيَ كَالشَّمْسِ نَالًا لَوْزَهَا	فَمَنْ مِمَّا إِنْ تَرَمَّهَ عِبَادِي
هِيَ كَالْمَرْأَةِ تُسَبِّحُ صُورًا	قَالَتْهَا وَبِهَا مَا حَلَّ شَيْءٍ
هِيَ بِمِثْلِ الْعَيْنِ لَا لَوْدَهَا	وَبِهَا الْأَلْوَانُ تُبْدِي كُلُّ رُؤْيٍ
وَأَهْدَى فِيهَا كَمَا أَشْفَى بِهَا	وَهَبِ الْحُجَّةُ فِي كَشْفِ الْعُطْيِ
عُجْنًا نَأَى وَلَا أَبْرَحَهَا	ثُمَّ يَذْنُو وَضَلُّهَا مِلَّةَ يَدِي
وَنَأَمِنْ وَضَلُّهَا خَمْعٌ وَمِنْ	بُعْدِهَا فَرَقٌ مِمَّا خَالَ إِلَيَّ
فَيُحْكِمُ الْجَمْعَ لَا فَرَقَ لَهَا	وَيُحْكِمُ الْفَرَقَ تَلْبِيسٌ عَلَيَّ
لَيْسَ مَا أَظْهَرَتْ مِنْ لَيْسَ مَا	فَلَهَا فِي كُلِّ مَوْجُودٍ مُرَيَّ
أَسْفَرَتْ يَوْمًا لَيْسَ مَا نَشَى	فَأَبْلَا يَا قَوْمُ لِمَ أَحْبَبْتُ سُورِي

(١) ديوانه، ص ٨١-٨٢.



أَنَا<sup>(١)</sup> لَيْلٍ وَهِيَ قَيْسٌ قَاعَجَبُوا كَيْفَ مَنِي كَانَ مَطْلُوبِي يَلِي

لا تختلف السية العامة في هذا النص عن سابقتها من النصوص، إلا أنه في هذا النص أقل مماثلة وذلك أن الششتري - وهو في حديثه عن ليلي وحبها المائل للسية الخفية أدلة على روجه وتعلقها - التفت إلى السية الخفية، وصار يعتر عيها، ثم يعود بمضات إلى المائل، «الشوق الحار المشوب يوقع النفس العاشقة في مفارقات مريكة»<sup>(٢)</sup>.

فتتحول ليل - التي يريد منها أن تعتر عن محروبه الوحداي - محاة إلى رمز مجرد للذات الإلهية، وذلك عندما قال (ولا أين ها)، (لا فرق ها)، وتعليل ذلك أنه يتحدث عن وحدة الوجود التي لا تنقل صمن ألفاظ قاصرة عن إدراك مبعده

ويمكن تسمية التمثيل في نصوص الششتري بـ «سيمائية الكتابة النصية» يستحضر فيها المنشئ من تلقاء نفسه بعض عياب نصه، في مقابل سيمائية القراءة التي ينتم فيها القارئ ويستكمل استحضار ما عاب في النص من دلالات<sup>(٣)</sup>، ولذلك فكل النصوص الرامدة للذات العلية - بشخصيات وضعها الششتري في نصوصه لتماثل حقيقة تجربته - تمثل بنحو أميز الحسّم الذي أنيط

(١) الألف في «أنا» سمط ضروره في الإنشاء فهي مشته كتابة محدوفة بطقاً، ولا بد من الورد لا يستقيم.

(٢) ابن عربي حباه ومدعه، ابن بلايوس، ت. عبد الرحمن بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د. ط، ١٩٦٥، ص ٢٤٦.

(٣) شعر أبي مدين التلمساني، ص ١٥٦.

نه على نحو خاص<sup>(١)</sup>.



\* المطلب الثالث - ابتعاث التماثل من حقل السكر ومقاربة المحظور.

تُعَدُّ قصائد الخمرة والسكر من صور التمثيل الموائمة لحالات الشَّشْتَرِيّ الدوقية ووجدانياته، بل هي جوهر تجربته الإبداعية، فلا يمكن رصد حقيقة وجوده، ولا يمكن له نقلها كما هي؛ ولذلك وجدت الخمرة والسكر في قصائده لتمثل بعض أبعاد الحقيقة، وهذا الجوهر لا نصل إليه عند الشَّشْتَرِيّ بنصب قياس أو اعتمال دليل، بل بالتماحه في عين القلب أو انعكاساته في مرآته، بانقداحه انقداحاً لا يدرك كنهه الإنسان<sup>(٢)</sup>، ولذلك نقل الشَّشْتَرِيّ ذلك بقصائد حريرية، يقول في إحداها<sup>(٣)</sup>:

[الوافر]

شَرِبْنَا كَأْسَ مَنْ هَوَى جَهَازَا      فَمِنْهَا عَجَدَ رُؤْيِيهِ حَيَارَى  
وَسَمِعْنَا هَذَا مِنْ السَّافِي تَجَلَّى      فَصَرْنَا مِنْ تَجَلُّيهِ سُكَارَى

(١) موسوعة لالاند الفلسفة، أندريه لالاند، بريب حليل أحمد حسن، منشورات عويدات، بيروت، ط٢، ٢٠٠١، ص ١٢١١.

(٢) أبو الحسن الصوفي الأندلسي الرخال وأثره في العالم الإسلامي، مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية، العدد الأول، السنة الأولى، ١٩٥٣، ص ١٣٨.

(٣) ديوانه، ص ٤٧.

طَلْنَا لِأَمْسٍ مِنْ سَاقِي الْحَمِيَّ      فَسَادَيَّ لَا حِجَاتٍ وَلَا بَسْتَرَا  
رَأَيْنَا الْكَاسَ فِي الْخَنَازِ تَجَلَّى      طَنَّا أَنْ فِي الْكَاسَاتِ نَارَا

تنطلق خصوصية التمثيل في هذا النص من متواليات حرثية متطورة، تباي  
بعدة الخطابات عن درجة الضمر، وتتعد في الآن ذاته عن المباشرة في التناول، فالنص  
بانزياحه عن المباشرة يكتسب درجة في الشعرية، وفي النص الصوفي كانت الشعرية  
تمثيلاً لحالات وجدانية تعارق المألوف والمعتاد، وبذلك تتكشف الشعرية فيه  
فـ (شرسا) تاطر الصوفي بعد صحو الجمع وثمانله، و(الكأس) تظنر (المحبة  
الصوفية)، و(الساقى) يناظر الدات العلية، وبذلك نحقق المراد من النص.

المائل الوجداني	السكر النصي
المحت	الشارب
المحبة	الكأس
المحجوب	الساقى

فالعية من النص الممثل به تبيان حقيقة (الجمع) التي لا يمكن نقلها والتعبير  
عنها كما هي، وإلا عدا ضرباً من الشطح، «فالتسكر غيبة بواردة قوي»<sup>١</sup>.  
وتوسل الششتري كذلك حالة السكر البعيدة عن حقيقة التحررة، إلا أن  
ما يجمعها هو العياب عن الواقع، «فالتمثيل كلما تباعد الطرفان فيه واحتلفا  
وتنافرا، ثم تم اكتشاف علاقات موافقة بينهما من طريق يخفى، كان ذلك مجلبة

(١) الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص ٧١.

للحسن، ومدعاة للإثارة والأريحية<sup>(١)</sup> التي تبدو للمتلقي

لكن تظل هناك علامة مارقة تعارق الساطر في النص الممثل به، وهي كون الساقى وشارب واحداً، أي وحدة وجود، «فالأسماء تُنقل عن الذات، ذات الحق الواحد، ويكون طلوعها بالوهم على الحق فمثلها بوجه ما إذا وصلتك إلى ذات ما، مثل الحاجب مع الملك بذلك عليه، ويعلمك كيف يكون الدخول إليه وبين يديه... فداتك هي الملك وخبرك هو الحاجب<sup>(٢)</sup>»، ولذلك يتدحل النص اممثل به، بالنص العائب في بعض جريئاته، «ففي العرفانية الصوفية تحليل نفسي مستفيض لظاهرة السكر بوصفها من الأحوال الذاتية العلية، وفي هذا التحليل... نكتشف العناصر التي تدخل في تركيب الظاهرة<sup>(٣)</sup>».

وقد قارب الششتري الخطورة من حلال تصوفه المسمي، إذ عد الآية القرآنية نصاً ممثلاً لحالات الصوفي، وذلك في قوله تعالى: ﴿وَلَمَّا قَسَىٰ مُوسَىٰ الْأَحْلَٰءَ وَسَارَ بِأَهْلِيهِ ۖ أَنَسَ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ نَارًا قَالَ لِأَهْلِيهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِّنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ﴾ [المعصر ٢٩].

فقد وطمها بكونها نصاً ممثلاً لحالات التصوف ومعايمه، و «يا من أنس من جانب طور تصور ذاته نار الوجود تضطرم، ومنعه ظلام العادة المألوفة أن

(١) شعر أبي مدين التلمساني، ص ١٥٦.

(٢) المقاليد الوجودية في الدائرة الوهمية، ص ١٠٦.

(٣) الرمر شعري عبد الصوفيه، د عاطف جودة نصر، دار الأندلس، بيروت، ط ١، ١٩٧٨، ص ٣٤٠.

يصطليها وما علم. اترك أهلك الذين ألفتهم بمكثور واختلس، لعلك تصطلي بقمودك عنها أو ما يأتي منها بجذوة تنور ظلام الوهم، أو ترجم شياطين الأخبار بشهاب قبي، إن وجدت على أس هذا نوديت من شاطئ أحسن ما بيدك في نفحة وجودك المباركة من شجرة إنسانيتك إني أنا الله، فظهوره يخفيها»<sup>(١)</sup>.

تجلى الخطورة في أن الششتري يعيش وجداناته التي لا تنقل عبر اللعة، فيعمد إلى تمثيل لتقريبها، أي أن الحالة تكون أولاً ثم يأتي النص، أما أن يكون النص القرآني الأرتي ممثلاً لوجداناته اللاحقة في الخلق فهذا يقع المحذور



(١) المقاليد الوجودية في الدائرة الوهمية، ص ١٠٩.



تحدث ابن الأثير<sup>(١)</sup> في المثل السائر عن هذا المفهوم، فيبين أنه إحصاء لخصائص اللعير وأنت تريد به نفسك لا المحاطب نفسه، لأن أصله في وضع الدعة من حردت السيف إذا نزعته من غمدته.

وفائدته في العربية من وجهين:

الأول هو طلب التوسع في الكلام، وهي إحدى خصائص لغتنا العربية الثاني وعليه مدار الفائدة المتوخاة من هذا الأسلوب، وذلك أنه يُمكن المحاطب من إحصاء الأوصاف المقصودة من مدح أو غيره على نفسه، إذ يكون محاطباً بها غيره، ليكون أعدل من العهدة وأبرأ فيما يقوله غير محجور عليه.

والتجريد نوعان:

١ - تجريد محض: وهو خطاب للغير والمقصود به ذات المتكلم.

(١) ابن الأثير الحلبي أحمد بن إسماعيل بن أحمد بن سعيد ابن الأثير الحلبي الأصل، المتوفى عام (٧٢١هـ)، من كتاب الإنشاء بمصر، ممن كان يحضر (دار العلب) بن يدي السلطان، له (جوهر الكبر)، اختصر به كتاب (كبر البلاغة) لأبيه، وله (المختصر المختار من وفيات الأعيان)، يُطهر الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، ج ٣، ص ٣٨٦، ويُطهر أيضاً الأعلام: ج ١، ص ٩٦.

٢- تجريد غير محض: وهو خطاب الذات<sup>(١)</sup>.

وأسلوب التجريد من الأساليب التي قصد إليها الششتري في نصوصه؛ لأن التجريد «من أهم مقتضيات الخطاب الصوفي التي تعمل على إثبات الصفات والمبالغة في تجسيدها، عن طريق انتصاف المتزعم بها لجلائها وكيافها في المتزعم منه»<sup>(٢)</sup>، وبما أن النص «هو الطيعة مرئية من خلال مراح ما»<sup>(٣)</sup>، فإن طبيعة الصوفي لها خصوصياتها، ومزاجه له بعده ومراميه.

## فكيف تجلى التجريد في نصوصه؟

لم يوحد التجريد المقصود هنا في نصوصه الشرية، بل اعتمد أساليب أخرى، أما التجريد الذي قصده الششتري في الرسالة العلمية في التصوف فلم يكن سوى تجريد ظاهري بعدم الحال، وتجريد باطني له مقامات: «أولها التجريد عن الأوصاف المذمومة بلباس الأوصاف المحمودة، ثم عن الدنيا بقيام أمر الآخرة، ثم عن الأكوان برؤية المكون، ثم عن الرؤية بفناء العبودية، ثم عن الفناء عنه، ثم عن هذه المقامات بملاحظة الوجود، وقد يكون التجريد عن الجسم بمطالعة الروح وعن الروح

(١) يُنظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لابن الأثير، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، د. ط، ١٩٩٠، ج ١، ص ٤٠٥-٤٠٨، ويُنظر أيضاً: الخصائص لأبي المنصور عثمان بن يحيى، تحقيق: محمد علي السحار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، د. ط، ج ٢، ص ٤٧٣-٤٧٧.

(٢) شعر أبي مدين التلمساني، ص ١٥٧.

(٣) بعض ومعانيير، أنسويه لالاند، د. ط، عظمي لوف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط.

بمطالعة السرد...»<sup>(١)</sup>.

أما التجريد الأسلوبي فجاء في ديوانه من خلال قصائده وموشحاته.

\* \* \*

\* المطلب الأول - تجريد أسلوبي غير محض:

التجريد هنا يكون بتجريد النفس من البدن، لأن المتكلم ونفسه شيء واحد، وهو قليل في نصوصه، وهو ما يسهل أن الأثير بقوله «ولئن كان بين النفس والبدن فرق إلا أنها كأمها شيء واحد لعلاقة أحدهما بالآخر»<sup>(٢)</sup>.

ومن هذا الضرب في ديوانه قوله في موشحته<sup>(٣)</sup>:

نَفْسِي بِكُلِّ إِسْنَعِ	إِنَّ رُوحِي لِيَسْذَاتِي
فَالِي وَهْمِي بِهِ رَنَعِ	وَلَا طُورُ الصِّفَاتِ
فَأَنْتَ لَا تُحَيِّلُ	وَلَا تُنْظِرُ لِيَغْيَرِي
فَمَنْ سُرَّ لَا يُعْثِلُ	لَا يَزِيدُ وَعْثِي
نَفْسِي فِي الذَّاتِ وَتُجْعَلُ	جَهْرِي فِي نُطْقِي سُرِّي
لَسْتُ نَوِي أَوْسَعِ	نَفْسِي كُلَّ جَهَاتِ
سِرِّي وَتَرِي فَذَا شَمَعِ	فِي تَمَاتِي خَبَاتِي

(١) الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص ٥٥.

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص ٤٠٨.

(٣) ديوانه، ص ١١٥ - ١١٦.



خَلَّ مَنْ دَأُو ذَاتِي      مَنْ عَزَا إِلَيَّا مَغْنَى  
وَصِمَاتُو صِفَانِي      عَرَّ مَنْ لَمْ يَنْتَهَى  
لَا تُقَلْ كَيْفَ هَذَا      فَهُوَ مُرْسُوطٌ بِشْرِكِي

جرد الششتري من ذاته دأوا راح يحاطها، وكأنها منصلة عنه، ومن ثم استرسل في الأدوار بعد ذلك موصلاً في خطاب ذاته المحردة، لكنه في آخر الموشح عاد ليحاطب ذاته:

لَا تُقَلْ كَيْفَ هَذَا      فَهُوَ مُرْسُوطٌ بِشْرِكِي

ومن الأمثلة على هذا النوع من التجريد أيضاً قول الششتري في موشحته<sup>(١)</sup>:

يَا قَلْبُ يَا قَلْبُ كَمْ تُصَادِرُ      هَذَا الْخَوَى وَتَجْمُرُ وَتَسْدُهُنِ  
زَمَيْتَ رُوحَكَ فِي بَخْرِ رَا حُرْ      بَخْرِ الْخَوَى وَتَحْفُ مِنْ الرُّشِ  
كَذَّ عَزَامَكَ وَإِيَّاكَ لَا تَنْدَمُ      لِأَنَّ رَأْيَكَ زَائِي سَيِّدِي  
وَمَتَّ بِحُكِّكَ تَعْمَشُ مُنْعَمُ      حَتَّى تَلَّ كُلَّ مَا تُرِيدُ  
لَا تُشْكِي الْبُعْدَ وَأَنْتَ تَغْلَمُ      أَنَّ خِيَّكَ لَسَ هُـ بَعِيدُ

فقد جرد الششتري من ذاته قلباً، وجعله محل خطابه، وكان قلبه ذات منصلة عن ذاته، وموطن الحسن الأسلوب في ذلك أنه «جاء من كون المتكلم بلغ من الانصاف بتلك الصفة إلى حد صبح معه أن يتزع من نفسه موصوفاً آخر يتصف

تلك الصفة نفسها<sup>(١)</sup>، بل أن يجعله مقراً بما أقرت الدات غير مكسر عليه في شيء، وبذلك تخفت الفائدة التي ذكرها ابن الأثير من كونه «أعذر وأبرأ من العهدة فيما يقوله غير محجور عليه»، وهي إجماع عبر مستعربة في مواطن النص الصوفي، والتعبير في الأفق الاستقبالي للنص الصوفي عند الششتري وغيره من المتصوفة «هو من حيث دهاهم إلى أقصى درجات التجريد والرميز التي تكشف عن رؤية جمالية في الإبداع»<sup>(٢)</sup>.

وبذلك يصبح للتجريد فوائد تريد النص اتصالاً بعالم الصوفي ولعبته، «النقطة المهمة في الكتابة الصوفية أنها أسهمت في تبلور وعي عميق بأسرار الكتابة»<sup>(٣)</sup> وعي تفقده أصرب النصوص الأخرى

إن المزية في هذا الصرب من التجريد سماح صوت الداخل، فما القلب إلا داته ورؤاه وأفكاره، شخصه بمشاعر صوفية، فقد «سمح التجريد للشاعر أن ينكشف على قواه النفسية، فيهمس إلى كل قوة فيها بما يناسبها من الحديث، في شكل محاورة داخلية، تعددت أشخاصها في الظاهر»<sup>(٤)</sup> لكنها الششتري نفسه في مكادات المعراج ضمن الفرق الأول.

(١) شعر أبي مدين التلمساني، ص ١٥٨

(٢) حركة اتواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين، ص ٤٠

(٣) المرجع نفسه، ص ٥٠.

(٤) شعر أبي مدين التلمساني، ص ١٥٩.

وقد جاء هذا الصرث قليلاً في ديوانه مقارنة بالسوع الثاني

\*\*\*

#### \* المطلب الثاني - التجريد المحض:

تكاد نصوص هذا السوع من التجريد تتساوى مع القصائد التي يستعمل فيها ضمير المتكلم استعمالاً مباشراً مما لا أسلوب تجريدي فيها.

والتجريد المحض ينقسم في ديوانه إلى قسمين:

#### أ- يستولي على مفاسل النص جميعه:

يجري النص بأسلوب تجريدي من أوله إلى آخره، من دون العودة إلى ضمير المتكلم، وتجرّد فيه بأسر النص بأسره، ويستولي عليه بأكمله، ومن هذا السوع قوله في قصيدته<sup>(١)</sup>:

[الكامل]

أصبح الزكّاء في فناء الدّار	وأبّرل بساحتها نُروزل الحار
يا صاح زوّجهم من نصيب الشّري	واعلم بأنك قد بقيت لسنار
ونظر إلى المنعنى الذي يتدوّل	سألرّقمته <sup>(٢)</sup> عن يمين النّار
هاتين دارهم وأما ما زهم	فقد أصرمت <sup>(٣)</sup> بالفضد لالحطار

(١) ديوانه، ص ٣٩.

(٢) في النون إشباع بجمعه الإنشاد.

(٣) وصرمه لقطع ما صروره، أو يجوز إمّاؤها على القطع لو كان الت (قد أصرمت)

يَهْدِي هَا مِنْ تَاهٍ فِي حُجَّحِ الدُّجَى      قَهِي الْقَهْدَى لِلْقَهَائِمِ الْمُخْتَارِ  
يَهْيِيكَ يَ سَعْدُ الْوُصُولِ إِلَيْهِمْ      فَلَقَدْ نَلَعْتَ مَارِلَ الْأَرْارِ  
فَصُرْتُ غَيْرَ الْأَسْفَارِ قَدْ بَلَّتِ الْمَى      وَيَلَعْتَ دَيْرَ الْقَيْسِ بِالْأَسْفَارِ  
وَشُرْتُ مِنْ الزَّاحِ الْبَدِيِّ يُقْرَى بِهِ      لِلْوَارِدِ الصَّادِي عَلَى الْمَزَارِ  
وَسُخِ إِلَى الْأَحْزَابِ وَأَخْلَعَ عَنْهَا      تَهْتَرُ مِنْ طَرْبٍ إِلَى الْأَوَارِ  
وَدُخِلَ مَعَ التَّدْمَارِ فِي آدَائِهِمْ      وَأَخْطَى عَلَى الْكُتَابِ لِلْأَشْرَارِ  
وَأَخْلَعَ عَذَارِكَ فِي هَوَاهُمْ دَانِيًا      أَوْ مَا تَرَانِي قَدْ خَلَعْتُ عِذَارِي  
مَنْ كَانَ يُدْعَى سَمْعِيًّا بِرُغْوِي      فِي غَمْرِهِ وَالصَّخْرِ لِمَضْمَارِ

فقد جرد الششتري في هذا النص محاطاً بمحاطه من أول النص حتى آخره، وقد أثنته كمالاً لأدب على هذا الصرب من التحريد

ومما يلاحظ على هذا النص: ساؤه على مستويات المجاهدات الصوفية صمم بعد الغياب الأول، مع سائه على سق يحفظ له نيته التركيبية، وهذا شأن النص الصوفي الذي يحتوي على عاطفة صادقة، وتجربة عميقة، وطالما كانوا يحافظون في شعرهم على الوحدة العنصرية للقصيدة، وعلى الفكرة والمضمون<sup>(١)</sup>

ومن هذا النوع - وقد حُجِّلَ للذات المحردة اسماً - قولُ لششتري في قصيدته<sup>(٢)</sup>:

(١) الأدب في التراث الصوفي ص ٦٣

(٢) ديوانه، ص ٦٨.

[الرمز]

مَلْ سَايَ سَعْدُ وَانْرُلْ سَاخْخُونِ  
وَلْتَمَتْ عَزِيَّتَهَا كَيْمَا تَرَى  
لِدِقْرِى شُبَّ قَدِيماً بَارِها  
قُرْبَ النَّفْسِ وَلَا تَبْحَلْ بِهَا  
هَمَّ بِخَرْبِ الْعَيْنِ وَاعْشَقْ أَهْلَهُ  
خَرَّ السَّيْلُ وَلَا تَلْسُو عَلَى  
هَذِهِ الْأَعْلَامُ تَبْدُو لِلْعُيُونِ  
نَارَ مَنْ تَهْوَاهُ بِالشَّعْبِ الْيَمِينِ  
وَهِيَ لَا تُطْفِئُ عَلَى طُولِ السَّيْنِ  
إِنْ أَرَدْتَ الشَّرْبَ مِنْ عَيْنِ الْبَقِينِ  
تَعْلَمِ الْمَغْنَى مِنَ السِّرِّ الْمَصُونِ  
دَلَّ هَذَا الْكُورُ وَأَضْرَ لِلْمُحُونِ

صرف الششتري في هذا النوع من التجريد المحض الخطاب عن نفسه، وجعله لغيره، وذلك من أجل «تصريف مبالغته في الشوق إلى الوصال، وإثباتها في نفسه بإثباتها في غيره»<sup>(١)</sup>، وقد ساعد الششتري في هذا النوع من التجريد تداول الخطاب خصوصية لم توجد في أسلوب التجريد غير المحض، فاستطاع أن يقول (يا سعد) و(التمت عريتها) وما كان ليتسنى له ذلك لو استخدمه في التجريد الأول.

ومن هذا القبيل أيضاً من شعر الششتري أيضاً قوله في قصيدته<sup>(٢)</sup>

[الطويل]

نَجَرَّدُ عَنِ الْأَعْيَارِ بِالْقَوْلِ وَالْمَعْلِ  
وَلَا تَلْتَمَتْ أَهْلًا وَقُلْ هُمْ امْكُثُوا  
وَلَقَدْ شَتَاتَ الْفَرْعَ بِالْخَمْعِ لِلْأَصْلِ  
فَسَرَطُ افْتِنَاسِ النَّارِ تَرَكْتُ لِلْأَهْلِ

(١) شعر أبي مدين التلمساني، ص ١٦٠.

(٢) ديوانه، ص ٥٧.

وَطَهَّرَ يُسَوِّتُ اللهُ مِنْ كُلِّ صُورَةٍ قِمَا أَلَيْتُ إِلَّا الْقَلْبُ إِنْ كُنْتُ ذَا عَقْلٍ

تنطبق المائدة التي ذكرها ابن الأثير في هذا النص، فقد «أعذر وأبرأ من المهدة فيما يقوله غير محجور عليه» فالبت الأخير من هذه القصيدة عليه مدر الكلام:

وَطَهَّرَ يُسَوِّتُ اللهُ مِنْ كُلِّ صُورَةٍ قِمَا أَلَيْتُ إِلَّا الْقَلْبُ إِنْ كُنْتُ ذَا عَقْلٍ

يوهم الشثريُّ الفارئ بأن شخصاً آخر يتجرد عن الأعيار بالقول والمعل، ويظهر البيت القلبي، وإن كان الخطاب مبنى رؤاه وعاية فكره

ب- يستولي على النص مع الالتفات إلى المباشرة:

يجري النص بأسلوب تجريدي في معطمه، لكنه سرعان ما يلتفت النص من التجريد إلى المباشرة بصميم المتكلم.

ومن هذا القيل قول الشثري في قصيدته<sup>(١)</sup>:

[الطويل]

نَادَتْ بَابَ الدَّيْرِ وَأَخْلَعَ بِهِ الثَّغْلَا  
وَعَظَّمْ بِهِ الْقَسِيْسَ إِنْ شِئْتَ حُطْوَةً  
وَذَوْنِكَ أَصْوَاتُ الشَّامِسِ هَانِمْ  
بَدَتْ فِيهِ أَقْيَارُ شَمْسٍ طَوَالِجٍ  
وَسَلَّمَ عَلَى الرُّهَانِ وَأَخْطَطَ بِهِمْ زَحْلَا  
وَكَثَّرَ بِهِ الشَّمْسَ إِنْ شِئْتَ أَنْ تُغْلَا  
لِأَحْقَابِهِمْ وَأَحْذَرَكَ أَنْ يَسْلُبُوا الْعُقْلَا  
يَطْوِفُونَ بِالضُّلْبَانِ فَأَحْذَرَكَ أَنْ تُبْلَى

(١) المصدر نفسه، ص ٥٩-٦١

فَبِكَ أَنْ تَسْمَعَ<sup>(١)</sup> هَسَّ بِحِكْمَةٍ  
فَبِنْ كَانَ هَذَا الشَّرْطُ وَقِيَتْ خَفَةُ  
وَأَمَّا<sup>(٢)</sup> لَكَ الْأَسْرَارُ وَاسْتَخْشَرُوا الْمَغْلَا  
بِهَا صَوْرَتُ عَيْسَى زَهَابِيَّتُهُمْ شَكْلًا  
وَلَا أَبْتَغِي فِي ذَاكَ وَدَا وَلَا مَيْلًا  
وَأَصْبَحْتُ مِنْ زَهْوِي أَجْرِيهِ الذَّنِيْلَا

يقوم التحريد في هذا النوع من النصوص على علاقة بين ذات الشاعر والذات المجردة، من خلال تناوب الصمير بين عائب، ومباشر حاضِر، والششتري يعد أن جرد ذاتاً بجاطها سرعان ما تقلبت مواجد التصوف في ذاته ليعود مرة أخرى إلى ذاته بأسلوب مباشر، يصل من خلاله إلى مستوى تحديد دقيق لحركة المعنى في النص، فبعد أن قال: (تأدب، احلح، سلم، احطط، عظم، كبر، استمع)، عاد إلى ذاته ليقول: (نعم كل ما قد قلت لي قد سمعته)، فالتجريد هنا عبارة عن طلب انششتري لتمثل حالاته ومواجهه، ولكي يدل على حقيقة ذلك أثبت ذلك لذاته، لأن «مقاصد الشاعر وجودها معقود بشعره لا بشخصه»<sup>(٣)</sup>، أما عن طريق التحريد

(١) تسكين الفعل ليستقيم الوزن ضرورة

(٢) تسكين الفعل ليستقيم الوزن ضرورة.

(٣) وصل انششتري همزه المقطع ها، ولا ضرورة لذلك، ولو أنقاه على القطع جاءت معوس سائلة من الحرم.

(٤) التركيب اللعوي للأدب، ص ١٦٠.

التجريد هذا فقد جعل الششترى مقاصده في شعره وشخصه

ومن هذا النوع قول الششترى في قصيدته<sup>(١)</sup>:

[الكامل]

لَمَّا دَعَا أَجْفَاءَهَا دَاعِي الْكَرَى	لَبِئْسَ شَوْقٌ قَادَهَا نَحْوَ الشَّرَى
نَذَرِي الْحَمَى الْخَدِيَّ مَعَ مَنْ ذَرَى <sup>(٢)</sup>	أَرْخِ الْأَرْزَمَةَ وَاتَّبِعْهَا إِثْمَا
وَأَنْزِلْ بِعَيْنِ الشَّغَبِ مِنْ وَادِي الْقَرَى	حُبَّ الرُّكَّابِ فَقَدْ بَدَتْ سَلْعُ لَنَا
تَلْعَبُهُ <sup>(٣)</sup> عِنْدَ الشَّمِّ بِسُكَّ إِدْمَرَا	وَأَسْتَمَّ دَاكِ الثَّرْتِ إِذْ مَا جَتُّهُ
قَلْبُ السُّئِيمِ فِي الْجِيَامِ فَذْ أَسْرَى	هَذَا وَصَلَتْ إِلَى الْعَقِيقِ فَمَلَّ لَهُمْ
وَأَفْعَ فَقَدْ تُجْرِي عَنِ السَّمَاءِ الثَّرَى	عَانِقُ مَعَايِينِهِمْ إِذَا لَمْ تَلْفُهِمْ
وَأَنْبَغَ فِيهِ الْعُمَرُ سَوْفَ يُشْتَرَى	يَا أَهْلَ رَامَةَ كَمْ أَرْوَمٌ وَصَالَكُمُ
وَالذُّفْرُ يَفْعِمُ مَا أَشَدُّ مِنَ الْعُرَى	وَأَشَدُّ عُرْوَةً قُرْبَكُمْ بِيَدِ الرُّضَى
فَلَقَدْ رَضِيتُ وَمَا رَأَيْتُمْ لِي أَرَى	أَهْلًا وَسَهْلًا كُلُّ مَا تَرْضَوْنَهُ

جهد الششترى من نفسه شخصاً يحدو بالعيش إلى هدفها، وهو يهدف إلى الوصول والجمع، فهو في بعد العياب الأول أو الفرق الأول، فالتجريد في هذا النص للتهينة ولينزل مكابذاته وأشواقه بصورة تجريدية تُقَرَّبُ للقارئ، فهو يريد

(١) ديوانه، ص ٤٩ - ٥٠.

(٢) هذا البيت مكسور عروصاً، ولا يستتم إلا بتقدير قد، ليصبح: (مع من قد ذرى).

(٣) الصواب: تلعه، فهو خطأ محوي تحيره الضرورة الشعرية.



«التعبير عن الفكرة في غيبة أية رقابة قد يمارسها العقل»<sup>(١)</sup>

لكنه يعود من جديد إلى التقريرية المباشرة:

الأسلوب التجريدي	الأسلوب المباشر
أزح الأرمّة	كم أروم وصالكم
حث الركاب	أبيع فيه العمر
اشتم ذاك الترب	أشدّ عروة قريبكم بيد الرضا
عائق مغانيهم	لقد رضيت وما رأيتم لي أرى
الوصول لحظة الجمع	

«قد توصل الششتري لحركة المعنى - المشطورة إلى بعدي عياب وحضور - أسلوب التجريد الذي يحدد نوعية الخطاب، وذلك باستعمال ضمائر الخطاب على سبيل التوسع والتجور، ومنه (أزح، حث، اشتم، عائق)، لإحراء الأوصاف المقصودة ولأهداف امرحوة، وللتيقن من دلالة النص الكلية، فأسلوب التجريد «يمتد من أهم مقتضيات الخطاب الصوفي التي تعمل على إثبات الصفة والمبالغة في تجييدها، عن طريق انصاف المتزعم بها، لجلائها وكمالها في المتزعم منه»<sup>(٢)</sup>، وبذلك استطاع الششتري نقل رؤيته الكونية ذات الرعة الصوفية الفلسفية، و«مقاربة النصوص الأدبية من خلال رصد ظواهرها الأسلوبية وتتبعها وصفاً وتحليلاً يتباين من منظور

(١) في رياض الأدب الصوفي، ص ١٧٠

(٢) شعر أبي مدين التلمساني، ص ١٦١.

تصوري لآخر<sup>(١)</sup>، ومنها المعطوف التحريدي الذي يرنو إلى محاولة الإحاطة عن سبب  
نشكلاته وطبيعته النائية والوظيفية.



(١) ديوان منزلة الأمان، لطر شاكّر السياب، دراسة أسلوبية، ناصر بركة، رسالة ماجستير،

كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجمهورية الجزائرية، ٢٠٠٧، ص ١٧



## الفصل الثاني

### حضور الصورة في نصوص الشّثري

- المبحث الأول: مفهوم الصورة.
- المبحث الثاني: الصورة في تجليها النّسبي وفصاء تأويلها.
- المبحث الثالث: الصورة في تجليها الاستعاري وسبل تأويلها.
- المبحث الرابع: الصور الموضوعاتية (الشميّة) ورواد تشكّلاتها.



## الفصل الثاني حضور الصورة في نصوص التشعري

### المبحث الأول مفهوم الصورة

#### \* المطلب الأول - أهمية الصورة في تشكيل النصوص

تعدُّ للصورة جوهر الخطاب الأدبي والمعي، وبها يردمي سنن التعبير لعربي،  
فالتعبير بالصورة مرّة شعريّة، لكنها ليست خاصّة بالشعر، فجميع أشكال التعبير  
النسبي التواصلي تستأثر بالصورة معياراً لتفاضلها عن غيرها من النصوص، ولقد  
كان بصورة الاعتداد الأول في الحكم على شاعريّة الشاعر من عدمها، كما كان لها  
المكاسة البارزة في المفاضلة بين الشعراء، وإن لم يصر عليها أجدادنا النقاد بشكل  
جنيّ التسمية وأصح المقصود، فليست التسمية الصريحة عاملاً حاسماً في إثبات تناول  
النقاد لقدماء للصورة، بل البحث في تفصيلات النقد يودي بالبحث إلى تقرير مدى  
أهمية الصورة تناولاً، ودرساً، ومفاضلة، وتفصيلاً، أهمية لا تعني كون القصيدة أو  
النص الأدبي محض صور تشكّل قوام الأدب، بل تعتر عن رؤية حرة في الباء  
الشعري الشامل المكون من علائق أخر، في ضوء علاقة لسة مفردة بالباء المكوّن من  
مجموع لبنات تعدّ أس نظام قائم.

ويعدُّ مبحث الصورة من المباحث التي بُدلت في استجلاء مفهومها وصواعبها

اجتهادات شتى، ومحاولات عدة، آخذة ممدداً مراحل التحلق أو التشكل، ابتداءً من مرحلة الخلقة في زمن القاد القدماء، مرحلة لم تعأ أن تُخذ الصورة فيها شكل لا خلاف بعده، بل تركت الباب مفتوحاً لاكتشاف علائق أخرى تتطلب مزيد جهيد في الربط والتأمل والاستنتاج.

ترد الصّورة في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيته، وعلى معنى صفته، فصورة الفعل هيته، وصورة الأمر صفته، كما ورد في لسان العرب لاس مطور<sup>(١)</sup>، وعليه فإن النتاج الفني له مادة هي مصمونه ومحتواه، وما يُجَلّ المحتوى صورةً تكرر المصمون، ومن حاصليةما يكون المغزى الفني، وما يسمى وظيفة الفن ورؤاه، فليس لأدب حيٍّ باصرٍ مؤثر سوى صورة توحى لنفس الإنسابة بالرؤية الكونية العميقة للأدب، صورة تتصاهر مع المكوبات الأدبية الأخرى للنص لتشكل في نهاية الأمر جوهر الإبداع في قالب فني يعوق حقيقة الرؤيا وواقعها.

والصّورة عند أرسطو ما قابل المادة، إذ اهتم هذا التقابل وبس على دلث مسفته، وقد وسع من هذا التقابل في ماهية الصّورة، إذ جعل النفس صورة للجسم<sup>(٢)</sup>.

والصورة في المعجم الفلسفي 'شكل هندسي مؤلف من أبعاد تحدد هيات الجسم، وقد تطلق على ما به يحصل الشيء بالفعل، كصوره السرير الحاصل من

(١) يُنظر: لسان العرب، مادة: (صور)

(٢) يُنظر: المعجم الفلسفي، مجتم اللغة العربية في مصر، ص ١٠٧.

اجتماع حشباته، ويمرق الغلاسة بين الصورة الجسمية التي هي جوهر بسيط متصل لا وجود لمحلله دونه، وبين الصورة الوعية التي هي جوهر بسيط لا يتم وجوده بالفعل دون وجود ما حل فيه<sup>(١)</sup>.

ولا يدل التعريف الفلسفي للصورة على رؤية واحدة في المصير الفلسفي، ف رؤية كل فيلسوف تختلف عن الآخر، ولكل حده وتأثيره، ويمكن وضع الأراء جميعها وتوحيدها بدعوى انتهاء الجميع للحقل الفلسفي.

ولاهمية الصورة فقد عدت المعيار الذي انطلقت منه حركة التجديد الشعري، وبها كان معيار الاستجادة والاستحسان قديماً وحديثاً، فقد قال العقاد في نقد شعر شوقي «وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بدائها كما تراها، وإما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان، من نفس إلى نفس»<sup>(٢)</sup>.

إن الساحت في طبيعة الصورة وعلائقها وتوجهاتها ومكوناتها سيجد نفسه أمام كم هائل من التصورات والرؤى، تعاً لاتجاه العاية من البحث، في يريده انقد من بحثه في الصورة غير ما يحاول الفيلسوف اكتشافه ونقسيه، وهما يختلفان تمام الاختلاف عن المعوي الذي يبحث في طبيعة عناصرها ومدى موافقتها لنسق

(١) يُنظر: المعجم الفلسفي، صليبا، ج١، ص٧٤١-٧٤٢

(٢) لديوان، عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر الماروي، دار الشعب، القاهرة، ط٤،



النعوي السليم<sup>(١)</sup>.

وإن كان البحث في طبيعة الصورة يستحدي الكشف عن غاب المحاسن الخيالية للنص الصوفي، ومدى جهد الشاعر نفسه في انتقاء الصورة وصيغتها، فهو من الضروري تبيان مراحل تشكلها في أدب القديم، وصولاً إلى أدب العصر الحديث، وذلك لاستيعاب أبعاد النص الششتري في مدى إنادته من الصورة المبطية، ومدى تجديده في خطاب صوفي قوامه تحوير الدلالات.



#### \* المطلب الثاني - مفهوم الصورة عند القدامى:

لم تكن الصورة الفنية مفهوماً واضحاً يُعنى بجماليات نص الأدبي اعتد السحش لمحدثين، فقد كانت محدّدة بإحدى طرق المحاكاة عند القدماء التي حدّها من قبلهم أرسطو، فلم يكن المصطلح متداولاً بصيغته التي هو عليها حديثاً، إلا أن ما أثاره هذا المصطلح بقى معالجاً لإشكالات هبة التداول قديماً وحديثاً، لأن الصورة الفنية هي «الجوهر الثابت والدائم في الشعر، قد تعبّر مفاهيم الشعر ونظرياته، فتتغير بالتالي مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها، ولكن الاهتمام بها يظل قائماً ما دام هناك شعراء يبدعون»<sup>(٢)</sup>.

(١) بَسطر الصورة والـ الشعري، محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، د ط.

(٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د حبيب عصموري، المركز الثقافي

لم تكن أبعاد الصورة خافية على القدماء، إلا أنهم استشفوا حضورها بما يلائم طائعهم وحسانتهم، فالنص في صياغة صور الكلام آية العصرية، لأنها تدل على موهبة حاذقة تدرك وجوه الشبه في أشياء غير متشابهة<sup>(١)</sup>

إن الأصول العربية لإدراك ماهية الصورة موجودة، وإن تفاوتت درجات استيعاب القدماء بين إشارات ولمحات لم ترق للدرس الحديث فهماً وتوظيماً ونقداً.

لقد عالج النقاد العرب مفهوم الصورة بما يتناسب مع ظروفهم وحضارتهم، «فأول ما اهتم به النقاد هو التحليل البلاغي للصورة القرآنية، وتمييز أنواعها، وأنهاطها المجازية، ثم ركزوا على الصور الشعرية والفية عند أكابر شعرائهم، ونسوا أثر صورهم في نفس المتلقي»<sup>(٢)</sup>.

ومن الإجحاف الحكم على النقاد القدامى بالسطحية كونهم لم يقتصروا في الصورة الخيالية وأهم لم يعرفوها، بل إن براعتهم كانت تكمن في الأدق وقعاً على موسمهم، لأن الصورة عندهم كانت وسيلة لقل فكرة الأديب وعاطفته، وبالتالي فقد استوعبت أبعاد الخيال المدرك، واللامدرك في آن، لأنها «تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا»<sup>(٣)</sup>.

(١) فن الشعر، أرسطو، ترجمه د إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د. ط، ص ١٩٢

(٢) الصورة لسة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ٨.

(٣) دلائل الإعجاز، ص ٣٣٠.

لم يكن مفهوم الصورة لدى العرب القدامى مفهوماً اصطلاحياً دقيقاً، بل كان يميل إلى المظومة اللغوية في التحديد والاستعمال، وإن كان يرادف مفهوم التصوير من خلال خلق صورة ذهنية لأشياء واقعية، عبر استعمالات لغوية في أشكاف بلاغية مختلفة، أعلاها الاستمارة والتشبيه، وقد يتجلى الخط في رده على أبي عمرو الشيباني<sup>(١)</sup> أن جودة الشعر تكمن في مدى تصوير المعنى لا في المعنى ذاته، فقد ذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العممي والعربي، والبيدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطمع وجودة السك، فإنها الشعر صناعة، وضرب من النسخ، وجنس من التصوير<sup>(٢)</sup>.

يبين النص أن التصوير لم يخرج عن المعنى البلاغي؛ إذ عذ الصورة نوعاً بلاغياً من خلال التحور في الدلالة، إلا أنه لا يخفي فهم الخاطب الثاقب لطبيعة الصورة ككوب إرراً حسيّاً للمعنى الذهني، فحيثما يكون الشعر جنساً من لتصوير فذلك يعني «قدرته على إثارة صورة بصرية في ذهن المتلقي، وهي فكرة تمتد المدخل الأول،

(١) هو سعد بن إلياس بن إلياس، نزل الكوفة، أدرك من حياه النبي عليه الصلاة والسلام أربعين سنة، والأصح دون ذلك، روى عن ابن مسعود وعلي، وحذيفة، وغيرهم، وروى عنه أبو إسحاق الشيباني، توفي عام (٨٩٦هـ)، يُنظر: الإصابة في تمييز الصحابة، أحمد بن علي بن حجر أبو الفصل المغفلي الشافعي (٨٥٢هـ)، تحقيق علي محمد المجاوي، دار الخيل، بيروت، ١٩٩٢، ج ٣، ص ٢٥٤.

(٢) حيوان، لأبي عثمان عمرو بن بحر الخاطب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط ٢، ١٩٦٥، ص ١٣١ - ١٣٢.

أو المقدمة الأولى للعلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى»<sup>(١)</sup>

وقد دأب القاد بعد الحاحط على التعمق بها أورده عن فكرة التصوير وأثرها في إدراك المعنى، وإن تباينت بعض وجهات نظرهم

فقد يرى أبو هلال العسكري<sup>(٢)</sup> أن العاية من البلاغة تمكين المعنى في قلب السامع «مع صورة مقبولة ومعرض حسن»<sup>(٣)</sup>، بل عذ قبول الصورة شرطاً في بلاغة النص الأدبي، فإن لم تكن الصورة مقبولة في نفس المتلقي فلا بلاغة في النص، ولا يسمى الأديب بليعاً «وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المعزى»<sup>(٤)</sup>

وقد نقل في كتابه الصناعتين أن عيود القلب ترى أجساد الألفاظ وأرواح المعاني، وأن أي تقديم وتأخير محل يفسد الصورة ويشوه الخلقه<sup>(٥)</sup>.

(١) لصوره الفنية في لآراث التقدي والبلاغي عند العرب، ص ٣١٦

(٢) هو الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد، أبو هلال اللعوي عسكري، ولد عام (٢٩٣هـ)، عرف باللقب، وعلب عليه الأدب والشعر، من تصانيفه كتاب (الديحصر في السعة)، و(صناعتني لطم والشر)، و(معاني الأدب)، قال باقوت وأب وافته سم يلعب فيها شيء، عر أبي وجدت في آخر كتاب الأوائل من نصسه وفرعاً من إملاء هذ نكتات يوم الأربعاء لعشر فانت من شهر شعبان سنة (٣٩٥هـ)، يُنظر: الوافي بالوفيات، ج ٦، ص ٧٨، ويُنظر أيضاً وعات الأعيان وأب. أب. الرمان، ج ٢، ص ٨٣ - ٨٤

(٣) الصناعتين الكتابه والشعر، لأبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق محمد علي الجاوي، دار إحياء الكتب العربية، ط ١، ١٩٥٢، ص ١٠

(٤) المصدر نفسه، ص ١٠.

(٥) يُنظر: المصدر نفسه، ص ١٦١

ولم يجرح مفهوم الصورة عن كونها مفهوماً بلاعياً تحتكره السلاعة، وتبحث فيه، وتستخدمه معياراً في مقارنة النصوص الأدبية، مقارنة لم نجد مساحة إبداع إلا مع مهج الخرجاني في دراسة الصورة، دراسة انمازت عما سبقه من جهود العلماء، إذ وُحِدت الصورة مستفصاة في كتابه أسرار السلاعة، ودلائل الإعجاز، ضمن تراتبية دوقية في الاستخلاص والاستنتاج، فقد ربط الصورة ومدى حمدها بوقعها النفسي مقترنة بطابعها الدوقي الموحه للقارئ، «التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه، ونُقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها آية وكسبها مقبة، ورفع من أقدارها، وشب من بارها، وضاعف قواها في تحريك النموس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صباية وكلفاً، وفسر الطباع على أن تعطيها محبة وشفقاً»<sup>(١)</sup>.

فقد بين الخرجاني الأثر النفسي في جمالية خلق الصورة، ولم يعتمد على ما جاء به سابقوه من مقارنة العمود العربي في استحقاق أهلية الشرف الصوري، بل وسع في أفق خلق الصورة وتجلياتها بما يناسب مع مهجه الدوقي الذي سى كتابه على أساسه

إنّ توطيف الصورة في كتابه انهي الذكر بيدي بوصوح دلث التطور المدموس في فهم الصورة وشق أبعادها تشقيقاً أله المعاصرون، وراحوا يوسعون في حدود الصورة وأبعادها أفقياً وعمودياً، فقد أورد الخرجاني نصاً بين فيه صوراً عديدة لمعنى واحد هو الشجاعة، فالجملة التقريرية من سادح الكلام وإن احتوت تشبيهاً

(١) أسرار السلاعة، ص ١١٥.

«فإنك تقول: زيد كالأسد، أو مثل الأسد، أو شبيه بالأسد، فتجد ذلك كله تشبيهاً عقلاً ساذجاً، ثم تقول: كأن ريداً الأسد، فيكون تشبيهاً أيضاً، إلا أنك ترى بيه وبين الأول يوماً بعيداً لأنك ترى له صورة خاصة وتجدك قد فُحِّمت المعنى وزدت فيه بأن أدت أنه من الشجاعة وشدة السطش، وأن قلبه قلب لا يحامره الدعر، ولا يدخله الروح بحيث يتوهم أنه الأسد بعينه. ثم تقول: لش لقبه ليقتك منه الأسد، فتجده قد أفاد هذه المبالغة، ولكن في صورة أحسن، وصفة أخص، وذلك أنك تجعله في كأن يتوهم أنه الأسد، وتجعله هاهنا يرى منه الأسد على القطع، فيخرج الأمر على حد التوهم إلى حد اليقين. ثم إن نظرت إلى قوله:

أَن أُرْعِشْتَ كَفَا أَيْتِكَ وَأَصْبَحْتَ      بِذَاكَ يَدِّي لَيْثُ فَإِنَّكَ غَالِهِ  
وجدته قد بدالك في صورة آتق وأحسن ثم إن نظرت إلى قول أُرطاة بن سهبة<sup>(١)</sup>:

إِن نَلْقَيْنِي لَا تَرَى غَيْرِي بِنَاطِرَةِ      تَنَسُّ السِّلَاحِ وَتَعْرِفُ جِبْهَةَ الْأَسَدِ  
وجدته قد فضل الجميع، ورأيت أنه قد أخرج في صورة غير تلك

(١) أُرطاة بن سهبة، وسهبة أمه، وهو أُرطاة بن زهر بن عبد الله بن مالك بن سواد بن صمعة لعظمى المري «شاعراً، أدرك الجاهلية وعاش إلى خلافة عبد الملك بن مروان، قال هشام ابن الكسبي دخل أُرطاة بن سهبة المري على عبد الملك بن مروان وقد أنت عليه مئة وثلاثون سنة، فعلى هذا يكون مولده قبل المبعث بحج من أربعين سنة، يُنظر وفات الأعيان وأنباء أبناء الرمان، ج ٦، ص ١٠٣.

### الصور كلها»<sup>(١)</sup>.

يتبين هذا النص التطور المفهومي لمعنى الصورة وألفها الواسع، فمما الصورة الحادثة إلا تلك التي تُحدث المواجهة في نفس المتلقي، أي أثرها النفسي على السامع، فالصورة تُحدث خصوصية في كل معنى ترد فيه، لكنْ أشرقها أفصلها وقعا في النفس، فالتعبير الأول حر، والثاني توهم، والثالث يقين، والرابع ادعاء، والخامس مفاجأة.



### \* المطلب الثالث - مفهوم الصورة عند المحدثين في العصر الحديث:

تحتل الصورة مكانة مهمة على خارطة الدراسات النقدية والأدبية الحديثة، من خلال مجازها، ووظائفها، وطرق توظيفها، وتنوعها، وإن كان البقاع العرب القدامى لم ينهضوا بمفهوم الصورة موضوعاً اصطلاحياً دقيقاً، إلا أن العصر الحديث قد عالج مفهوم الصورة وتعمق في تفصيلاتها وأبعادها وحدودها، فلم يعد مفهوم الصورة في النقد الحديث قاصراً على الجانب البلاغي فقط، إذ تجمدت الصورة في ظل نظرية المحاكاة لأنها رُبعت بالعقل الذي احتلّ مرحلة عيباً فيها، لحدث كان طبيعياً شئاً نظرية جديدة تقدم أبحاثاً جديدة قوامها الخيال وغيره<sup>(٢)</sup>.

(١) دلائل الإعجاز، ص ٣٩٩-٤٠٠

(٢) يُنظر مقدمة لدراسة الصورة الفنية، د. نجيم الباي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،

وقد كان لاستعراض الصورة ومفهومها شأنٌ عند المحدثين، منهم من سى نصوره على تصور القدامى وطور في الاصطلاح، ومنهم من أعل من شأن اندرس العربي وجعله أس درامته، بل جعله مهد الصورة الفنية ومست اردادها، ولم يلتفت لـ قليل عن الصورة في بيتها العربية العابرة، ومنهم من سعى للتوفيق بين اتجاهين، وخلّص إلى محاولة تقارب تفيد من العابر وتأحد من الخاصر<sup>(١)</sup>، وهي نظرة تسحم مع توجهات البلاعيين المعتدلين في العصر الحديث، إذ اهتموا بدراسات الصورة الشعرية، واستجانبوا للداءات المنكرة لتجديد الماهج البلاغية والأسلوبية

بدأت الصحوّة في تلقي حماليات الصورة وإدراك مريد من حمالياتها باهجوم على المحسّسات اللغوية والبلاغية الواصحة، مما جعل الكثير من شعراء العصر الحديث يعرضون عن «هذه العناصر المثيرة في الشعر بالإكثار من الصورة الشعرية، وكانوا يعانون فوق ذلك من تعقيدات عاطفية وفكرية وروحية تلزمهم بها اللحظة الحضارية . ولم يكن بإمكانهم أن يعبروا عن هذه الحالات المعقدة عن طريق الشعر المباشر، فلهجؤوا إلى الصور والأساليب الموارية من أسطورة وفولكلور وإشارة ورمز»<sup>(٢)</sup>.

(١) بظر ساء النصوره الفيه في ابيان العربي، د كامل حس النصير، مطبعة المجمع لعلمي العراقي، د. ط، ١٩٨٧، ص ٥٣-٦٥.

(٢) شعر لعربي المعاصر تطوره ومستقله، د سلمى الخصره الخيوسي، بحث بمجله علم لفكر الكوبه، المحدث الرابع، العدد الثاني، ١٩٧٣، ص ٣٥٠-٣٥١



تختلف المدارس الحديثة في رؤيتها للصورة، منها ما يعترف بالصورة وأهميتها بعيداً عن محيط الداتية في التشكل، ومنها ما تتحد قوام نصوصها عن الصورة من أثرها في أعماق اللا شعور في النفس الإنسانية، وهذا الأمر كويوا وسدلتهم الخاصة في التعبير، فصوروا المسموعات بالمصرات، والمصرات بالمسموعات، فكان مدأ سجع صورهم قائماً على تراسل الخواص، ومن المدارس ما جعلت الصورة جوهر اشعر ونه، بل جعلت من الصورة فيصاً يتلقاه الشاعر ناعاً من وجدته، أي حيائية الصورة<sup>(١)</sup>

لقد عدا الخيال العُصر الأبرر في عمليات خلق الصورة، وبذلك تجذرت الصورة مرحلة التحكّم العقلي في سجع حيوطها وإطهارها، فكانت إبداعاً ذهبياً تعتمد الخيال روحاً في تشكيلها، وتعتمد لسات أخرى في بناء هيكلها، متجاوزة آليات البلاغة الصنيقة، لقد أصبحت واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة يتنظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام، وكل لبنة من هذه اللبانات تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه<sup>(٢)</sup>.

وقد تعمقت الدراسات الحديثة في رصد أبعادها، ما بين صورة يقظة حسية، وبقظة باطية، مما لا شك فيه أن الإدراك الحسي للطواهر الخارجية كان العامل

(١) يُنظر القد لأدبي الحديث، د محمد عسي هلال، بهمة مصر لطباعة و نشر، د ح.

١٩٩٧، ص ٣٧٩-٣٨٥.

(٢) مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص ٤٠.

المهم في تحلو الصورة قديماً، لكن اليفظة الباطية عدت صلب تحلقها حديثاً، ففوة العمل المي وعودته يتحان عن فوة الإدراك ووصوح الصورة والخرئيت في محبلة الأديب، فمن الغلو في طر النقد الحديث الاتكاء على العصر الحثي في تشكيل الصورة وسع حيوطها على حساب نقيه العناصر المشكلة للصورة الفية، ومن أولى تلك العناصر: الإحساس، والعاطفة<sup>(١)</sup>.

لقد أصححت الصورة ذات بُعد مرئي عدا النص معها مستاً عن جوهر لواقع، فنص المرئي يمثل الواقع «إلا أنه في حقيقة الأمر خلق لواقع جديد من الزمان والمكان»<sup>(٢)</sup>.

لقد تعددت المفاهيم في تبيان طبيعة الصورة ضمن مباح حديثه، تعداداً نتج عن طبيعة المنهج نفسه، ومن أهم هذه المناهج.

**المنهج النفسي:** وهو منهج يغني الصورة الشعرية بالدلالات النفسية الانطاعية الحسية المسترجعة التي يسي الفان بها عمله، وكل فاد يختلف عن غيره في طبيعة صورته

**المنهج الرمزي،** وفي نطاق هذا المنهج فريقان. الأول يرى في العمل الشعري الوحد رمزاً كلياً وحساً، وصورة الرمز عندهم ليست لها أي علاقة بالدلالة الفية،

(١) يُنظر المدخل إلى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد، رين الدين المحتاري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، ١٩٨٨، ص ٦٤-٦٥

(٢) امرأة الصورة وصوره القراءة، د صلاح محسن، دار اشروق، انقاهرة، ط١، ١٩٩٧.

أو الخيالية، والتي يرى في العمل الشعري تياراً من الرموز العضوية الملتحمة. المنهج الفني وقوام رؤاه يأتي من فهمه اللاعبي لمفهوم الصورة، لكنه يفترق في اتجاهات، اتجاه يدرس طبيعة العلاقة الابداعية بين مركبي لصورة أو طبيعة التركيب الفني، في حين يؤثر اتجاهان آخران المحافظة على وحدة الناتج النهائي لعملية المقارنة ويتم دراسة الصورة ككل<sup>(١)</sup>.

ولا يعني مما تقدم كون القصيدة صوراً متشككة، إذ إن «أي قصيدة ليست مجرد صور، إنما على أحسن الفروض، صور في سياق، صور ذات علاقة، ليس بعضها وحسب، وإنما علاقة لسائر مكونات القصيدة»<sup>(٢)</sup>.

إن هذه المحاولة الموحدة في تحديد معاهيم الصورة شأن مهم في الكشف عن مكونات النص الصوفي لدى الششتري، لأن الصورة ركن مهم من أركان نصه الصوفي الإبداعي، فلعلة الصورة الفنية ليست لعبة عادية، وهذا ما حدا به إلى التدرج في عرضها تدرجاً موجزاً وعرضاً مقتضباً، فقد كنت الصورة «جرهأ أصيلاً في نقطة الانطلاق نحو التجديد الشعري»<sup>(٣)</sup> وعليه ستكون بقعة انطلاق نحو قراءة جديدة في النص الششتري.



(١) يُنظر: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص ٦٩-٩٦.

(٢) الصورة والبناء الشعري، ص ١٩.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٨.

## المبحث الثاني

### الصورة في تجليها التشبيهي وفضاء تأويلها

**\* المطلب الأول - أهمية الصورة التشبيهية ومسوغات وجودها**

تتماز الرؤية التأويلية الأسلوبية للنص الشئري من خلال تراتب مهجي يكشف علائق النص ومكوناته، ضمن رؤية عامة تتدرج في النقاط خريبات وتأويلها والبحث فيها، ابتداء من الركن اللدني بتطهر رؤيته الكونية في معدي غياب وحضور، وما يستجيبها من وسائل في الإنسات، وصولاً إلى الكشف عن جريبات تتوزع هدين العدين، وقد تجلّت في محاور تشكل قووم علم البيان.

يعالج هذا المبحث المستوى الصوري التشبيهي في نص الشئري، ابتداء التدرج في الكشف عن الوسائل الأساسية في خلق صورته ومحلياتها، إذ تتجلى رؤيته الكونية المسيحة لله والإنسان والملكوت، مما يساعد في سر أعماق المسدع، والتغلغل في نبضه الداخلي.

وبما أن النص تعبيراً عن لحظة شعورية يعيشها الشاعر، فلا بد أن يشتمل نصّه على سبيح بعوي قادر على رقد حولة بحرته ومث معاني رؤيته الكونية فيها، ومن أولى ثلث لبسة التركيبية التي يخلقها الأديب صورةً ما تنفك تتحد مع السبة الإبداعية

ولرصد هذه الصور ومحاولة تأويلها والعوص في تفصيلاتها لابد من الاهتمام بما تعرب عنه هذه الصور، لكي يتلاشى الحاجر المنطقي، ويحل محله

فصاءً تأويلٍ يستطع رصد الرؤية النصية بكل حرية، ولا يمكن تحقيق الرصد هذا ما لم تستند الدراسة إلى وسائل فنية تكشف عالم النص وأحوال مبدعه، وأولى تلك الصور صور تشبيهية، فالتشبيه وظائفه، وبوساطته يُؤدّي المعنى المراد على أحسن وجه.

إن النص الصوفي عند الششتري في استخدامه تقنيات التشبيه لا يقف على قيمه المحصورة في المبالغة والإيجاز والإبصار والتأكيد، بل يتعداه إلى تقنيات أخرى تلائم طابع تجربته العرفانية، ولعل الوظيفة المهمة للتشبيه تتجلى في إثارة المخيلة عن طبيعة تجربة التصوف الشاقة.

فإذا ما كانت التشبيهات لدى «كبار شعراء المختارات الشعرية أمثال بشار»<sup>(١)</sup>

وأبي تمام<sup>(٢)</sup> .. .. .

(١) أبو معاذ، بشر بن برد الصريير الشاعر المشهور، وهو بصري قدم بغداد، وكان يلقب بـ«برعث»، كان صحباً عظيم الخلق والوجه، وهو في أول مرتبة المحدثين من الشعراء المجيدين، وكان يمدح المهدي بن المصور، ورمى عمه بالزندقة، فأمر بصريه سبعين سوطاً، فمات من ذلك في الطححة بالقرب من البصرة، فحضر بعض أهله فحملته إلى البصرة ودفعه بها، وذلك في عام (١٦٧هـ)، وقيل (١٦٨هـ)، يُنظر وفيات الأعيان وأنباء أبنائ الزمان، ج ١، ص ٢٧١-٢٧٤.

(٢) أبو تمام، جندب بن أوس بن الحارث بن قيس، ولد عام (١٩٠هـ) وقيل عام (١٨٨هـ)، كان أوجد عصره في دياجه لفظه وبصاعه شعره وحسن أسلوبه، وله العديد من المؤلفات، منها: الحماسة، وفحول الشعراء، وكان له من المحفوظ ما لا يلحقه فيه غيره، ممدح الخلفاء، وحب للبلاد، توفي بالموصل في عام (٢٣١هـ)، وقيل غير ذلك، يُنظر المصدر نفسه، ج ٢، ص ١١-١٧.

والمتنبى<sup>(١)</sup> غالباً ما تكون أكثر عمقاً وأبعد مبالغة في التشبيهات التي نجدها عند بقية الشعراء<sup>(٢)</sup>، فإن النص الصوفي عامة يحظى بعمق أكبر ورؤية أعمق، واستخدام التشبيه يكون استجابة لرؤى الشاعر التي تتفاعل مع صعط المشهد الخارجي لترسم صوراً تدل على كثافة الشعور، وتنبى عن توتر داخلي عميق، لتكون المدركات الحسية أقوى من المدركات المعنوية، فتشكل صوراً بصرية في دهر المتنبى تؤدي إلى التأثير النفسي فيه عبر انفعال يلائم تطوراته لدهية والحسية على حد سواء<sup>(٣)</sup>.

وقد كان لنص الصوفي وما يحمله من معاني تعجز اللغة العادية عن نقلها الأثر الأبرز في الدخول إلى استخدام تقنيات التصوير الاستعارية والتشبيهية والرمزية، والتشبيه على صريحي «أحدهما أن يكون من جهة أمر يتن لا يحتاج إلى

(١) أبو الطيب أحمد بن الحسين بن الحسن بن عبد الصمد الخفمي الكندي نكوي معروف بمتنبى (٣٠٣-٣٥٤هـ)، الشاعر المشهور، من أهل الكوفة، قدم الشام في صباه وحال في البذل، واشتغل بفنون الأدب ومهر فيها، وكان من أكثرين من نقل اللغة، واللفظين على غريبها، لا يسأل عن شيء إلا واستشهد به بكلام العرب من انظم والنثر، مدح لعديد من الأمراء، والنحى بالأمر سيف الدولة بن حمدان في عام (٣٣٧هـ)، ثم هرقه، ودخل مصر عام (٣٤٦هـ) ومدح كافوراً الإخشدي ثم هجده، يُنظر المصدر نفسه، ج ١، ص ١٢٠-١٢٤.

(٢) التشبيه في مختارات البارودي، دراسة تحليلية، محمد رفعت أحمد رجب، أطروحة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، ١٩٩٥، ص ٣٩٣.

(٣) يُنظر الاتجاه النفسي في نصوص الشعر العربي، د. عبد القادر هذوح، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، د. ط، ص ٣١٩-٣٢٠.

تأول، والآخر أن يكون الشبه محصلاً بضرب من التأول<sup>(١)</sup> ويمكن القول إن  
مصوص التصوف عامة من الضرب الثاني؛ إذ تحتاج صور التشبيه فيه إلى ضرب  
من التأول العميق، ولا سيما أنه يدور في فلك جديد عن الفلك العربي المعهود  
لقد وطّف الششتري صور التشبيه ليثير حاسة التذوق لرؤيته الخاصة التي  
يمثلها، فم يعد التشبيه «الرسم الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما نراها،  
وإنما لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس»<sup>(٢)</sup> على الرغم من  
أن عناصر التشبيه ومادتها لا تخرج عن نطاق الخصائص الدينية، وما تتضمنه من  
مفارقة الوجود وربطها بحركة النفس، وما تحتويه من معلومات متعاضدة ومتلاحمة  
مع المدركات الحسية في مجال خلق الصورة الشعرية<sup>(٣)</sup>، خلقاً قادراً على إغراق المعاني  
الروحية والأحوال النفسية في صور تمنح التشبيه قيمة ذات استحقاق رؤيوي  
وفكري، يستطيع تتبع نمطها وتشكلاتها.



#### \* المطلب الثاني - الصورة التشبيهية في النمط العمودي الأدبي \*

يتجاوز البحث نمط السط في تشكيلات التشبيه وحدوده البلاعية، ليطلق  
من رؤية جديدة ثلاثية الخصوص في مدلولات صورها «تشبيهية الموحية،

(١) أسرار البلاغة، ص ٩٠.

(٢) الديوان في الأدب والنقد، ص ٢١.

(٣) يُنظر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص ١١٦ - ١١٧.

فالصورة التشبيهيّة في أيّ نصّ تكون موطّمة بشكل موضوعي لتعبر عن رؤية المجتمع ومشاعره، وبذلك تحتفي شحضية الأديب وراء صوره، أو تكون موطّمة بشكل ذاتي تعبر عن حالته الخاصة.

بحول الشششري في قصائده العمودية أن يسمو بدائرته الاجتماعيّة الصيقة إلى دائرة إسائيّة صومية كسرى، وأن يقبل رؤيته الكونية المختلفة عن رؤية الآخرين من الأدباء، ويوضحها بكل تناقضاتها الفكرية، محاولاً من خلال الصورة التشبيهيّة أن يؤلف بين عالمين مختلفين روح وجسد، عياب وحضور، انعصال واتصال، شهود وغيبة، فالتشبيه الصوري أدائه العلي في عرص مريع تجربته الشائكة، فهو يقبل تمهيباً مصوراً للشعور ذاتي، ليرسم تجربة وجدانيّة تصبى اللغة عن قلبها، ويعتمد في ذلك على عمليات التحويل الجمالي، فالجمال النعبي متفق عليه في عمليات التحويل الجمالي ومختلف عليه في الأهداف<sup>(١)</sup> فالوجود المطلق (ليل) ظاهر في كل شيء متحلّ في كل مظهر، وليس في شيء (الكون) كلّ سوى هذا الوجود.

يقول الشششري في قصيدته<sup>(٢)</sup>:

[الرمل]

عَبِيرٌ لَيْلِيٌّ لَمْ يُبْرَرْ فِي الْحَبْسِيِّ حَسْبِي      سَلِّ مَتْنِي مَا أَزْتَسَنَّتْ عَنْهَا كُلُّ شَيْءٍ

(١) من قصائد التحليل إلى قصائد التأويل، دراسة أسلوسية وحالية في الشعر العربي لقديم،

د. خليل موسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٠، ص ٦٨

(٢) ديوانه، ص ٨١.



كُلُّ شَيْءٍ سِرُّهَا فِيهِ سَرِيٌّ      فَلِذَا تُشْيِي عَلَيْهَا كُلُّ شَيْءٍ  
 قَالَ مَنْ أَشْهَدُ مَعْنَى حُسْنِهَا      إِنَّهُ مُتَشَبِّهٌ وَالْكُلُّ طَلِيٌّ  
 هِيَ كَالشَّمْسِ ثَلَاثًا يُؤْزَهَا      فَمَنْ مَآ إِنْ تَرَمُّهُ عَادَ فِي  
 هِيَ كَالْمِرْآةِ تُسَدِّي صُورًا      قَالَتْهَا وَهَامَ مَحَلُّ شَيْءٍ  
 هِيَ بِمِثْلِ الْعَيْنِ لَا لَوْنَهَا      وَهِيَ الْأَلْوَانُ تُسَدِّي كُلَّ رِي  
 وَطَدَى فِيهَا كَمَا أَشَقَى بِهَا      وَلَهَا الْحِجَّةُ فِي كَشْفِ الْعُطَى

يقدم الششتري في نصه الصوفي معادلة حسية متعددة، في صياغة تتخطى حدود التقليد في رسم صورة التشبيه، و«أقل التشبيهات مرتبة في البلاغة ما ذكرت أركانها جميعها، لأن بلاغة التشبيه مبنية على ادعاء أن المشبه غير المشبه به، ووجود الأداة ووجه الشبه معاً بحولان دون هذا الادعاء»<sup>(١)</sup>، لكن بلاغة الصورة وحاليتها أتت من مجموع أركان التشبيه، إذ أقيم على قاعدة غير ثابتة (ليس)، ثم راح يفصل في صورته ويعمل في نسجها، والعاية لقيمة من ذلك صرف النظر عن سؤال قد يلقيه متلقي نصه يتمثل في: هل ليل هي الوحود المطلق؟

فتأتي الصورة التشبيهية لتملأ فراغ الإحانة، وكأنها حقيقة مطلقة ثابتة لا نقاش فيها، فتصنع المعادلة في بلاغة الصورة.

(١) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبيان، السيد أحمد الهاشمي، المكتبة العصرية، بيروت،

ليل الوجود  
المطلوب لجميع

حقيقة لا يسلم بـ



وظيفة الصورة

ترسيخ الفكرة ونقل رؤيته الكونية عنها، ثم  
التحصيل في وجه الشبه ليريد في إثبات رؤيته

ولم يكتف الشئري في محاولة توصيح رؤيته بما ذكره، بل راح يفصل في باقي  
أبيات القصيدة، لأنه في حالة شاقة لقل تجربة عرفانية يصعب نقدها ما لم يتوصل  
ها بشئ الأساليب الفنية، إنه في مشهد نقل داخلي يدفعه لينتج فهم معارفه التي  
لا يدركها أي متلق، فيواصل ويقول<sup>(١)</sup>:

هِيَ فِي مَرْعَاهَا لَا عَيْزَهَا	فَلِذَا تَذَعْنِي لَا شَيْءَ سِوَي
عَجَبًا تَسْأَلِي وَلَا أَبْنُ هَبَا	ثُمَّ يَذْنُو وَضَلُّهَا مَلَأَ بَدِي
وَلَنَا مِنْ وَضَلِهَا خَمْعٌ وَمِنْ	بُعْدِهَا فَرْقٌ هُنَا حَالٌ بِي
فَسِحْكُكُمْ الْخَمْعُ لَا فَرْقُ هَبَا	وَبِحُكْمِ الْفَرْقِ تَنْبَسِسُ عَلَي
لَتُسْهَأَ مَا أَطْهَرَتْ مِنْ لَتُسْهَأَ	عَلَيْهَا فِي كُفْلٍ مَوْحُوذٍ مُزَي
أَسْمَرَتْ يَوْمًا لَقَيْسٍ مَا شَتَى	مَائِلًا يَا قَوْمَ لَمْ أَخْبِتْ سِوَي
أَنَا لَيْسِي وَهِيَ قَيْسٌ مَا عَجُوزَا	كَتَبْتُ مِنِّْي كَدَّ مَطْلُوبِي إِلَي

تجاوز الششتري في مدّ حدود بلاغية التشبيه إلى ما وراء البلاغية تأساً مع طبيعة النص الصوفي الذي يقول ليقول ما لا يقول، فعاصر الصورة لا تصحّ دعة في تشكيلها إلا إذا راعى فيها الأديب حسّ الاختيار، فاللمعة الشعرية تحتاج أن يهيئ لها الشاعر «نظاماً ونسقاً وجوّاً يسمح لها أن تشعّ أكبر شحنتها من الصور والظلال والإيقاع، وأن تتناسق طلائها وإيقاعاتها مع الجو الشعوري الذي يريد أن يرسمه»<sup>(١)</sup>.

انغمّد الششتري من التصوير التشخيصي أدواته الخاصة لنقل تجربته العرفانية، وكان لاستخدام التشبيه طاقة خاصة في رصد تحولات التجربة ومراحلها وجداناً ودوقاً وعرفاناً، فبلاغية التشبيه تأتي من كونه «ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء طريف يشبهه، أو صورة بارعة تمثله، وكلها كان هذا الانتقال بعيداً قليل الخطور بالبال، أو مختزجاً بقليل أو كثير من الخيال، كان التشبيه أروع للنفس، وأدهى إلى إعجابها واهتزازها»<sup>(٢)</sup>.

وقد أقدم شاعراً صورة تشبيهية أثرية النفس من خلال الإقرار بأن المعرفة الوحودية صهياء حائلة، ثم راح يفصل في عناصر صورته ما بين مدّ وحرر، قائلاً<sup>(٣)</sup>:

[الرمز]

هَلْ لَكُمْ فِي شَرْبِ ضَهْنَا مُرْجَتْ      فَهِيَ مَا نَبِيں اصْفِرَارٍ وَأَخْمِرَارِ

(١) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، سد فطّ، دار الشروق، القاهرة، ط ٨، ٢٠٠٣، ص ٤٥

(٢) جوهر البلاغة، ص ٢٤٥.

(٣) ديوانه، ص ٤٤-٤٥

وَلَهَا عَرَفٌ إِذَا مَا اسْتَشْفَتْ      أَطْرَيْتُ فِي دَهَبٍ قُلُوبَ الْبَشَرِ  
وَإِذَا عَايَتْهَا فِي كَأْسِهَا      دَهَبَ الْعَقْلُ وَلَمْ يَنْقُ اسْتِجَارِ  
لَسْتُ تَذَرِي الْكَأْسَ مِنْ خُرَيْبِهَا      قَدْ ضَمَّ الْكُلُّ صَمَاءَ إِذْ تَدَارِ  
فَكَأَنَّ السَّمْسَ حَلَّتْ قَمَرًا      وَكَأَنَّ الشُّورَ لِبُشُورِ قَرَارِ  
أَشْكُرْتُ قُلُوبَ الْإِيثَامِ جُلْبَا      حُسْنُهَا يُغَيِّبُ طَرُوبًا عَنْ جِمَارِ

لا تقف حدود صور التشبيه في نصوصه عند حيز البلاغة ومشاربها، بل تتخطى الحدود وتتجاوز الأفق لتشكّل في الأدب الصوفي ما يمكن تسميته بحملات التشبيه الصوري الصوفي، فقد استأثر النص الصوفي بهذا المدّ من حدود الصورة التشبيهية التي لم تلق كبير استحسان النقاد في شأو عناصرها وطريقة سجعها، إذ عدّوها داهية لا تلي جوهر الأدبية، لكن الصورة التشبيهية في النص الصوفي اتخذت مكاناً آخر، راح الشطريّ من خلالها يوسّع من حدود الصورة وأبعادها، فالصورة ترتبط بالحال النفسية للشاعر، وتبعاً لما أثار قريحته وعاطفته، ولذلك كان للصورة وحوه مختلفة، وأنماط متنوعة، وكل وحده أو نوع يتألف مع طبيعة الجمال ونفس الأديب التي نشأ عنها الإبداع<sup>(١)</sup>.

إنّ ما سبق من صور التشبيه كان حاصر الأداة ضمن أبعاد الصورة، فإن كان لوجود أداة التشبيه فائدة من خلال الإبقاء على نماذج طرقي التشبيه، بحيث لا تتداخل حدودها العملية والمنطقية، لأنّية وضع الأداة والفصل بين الطرفين لا

(١) يُنظر الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبد القادر الرباعي، جامعة اليرموك الأدبية

واللغوية، إربد، الأردن، ط١، ١٩٨٠، ص ١٥.

تتمصل بحال عن جوهر المقارنة التي يقوم عليها مفهوم التشبيه<sup>(١)</sup>، فإن وجود الأداة في النص الصوفي له بعد آخر.

إن النص الصوفي الذي يقوم على حدود المهجية القواعدية في السطم يدلّ دلالة صريحة على وعي الشاعر بضمه وعياً يحاول من خلاله تقديم رؤيته للقارئ، وكلما تنعد أو حاد عن المهجية تلك غدا النص أكثر عمقاً ودلّ على عياب عن الصحو المطلق في عملية المباشرة الأدبية، يقول الششتري في قصيدته<sup>٢</sup>

[الوافر]

نَبْهٌ قَدْ بَدَتْ شَمْسُ الْعُقَاذِ      وَقَدْ غَلَبَ الشُّعَاعُ عَلَى النَّهَارِ  
مُسْلَفًا قَدْ صَفَتْ قِدَمًا وَرَاقَتْ      أَذْرَهَا بِالضُّعْبِ وَبِالنَّكَارِ  
فَمَا عُصِرَتْ وَمَا جُعِلَتْ بِدَرْ      وَمَا سُبِكَتْ رُجَاجُهَا بِبَارِ

يقدم الششتري في هذه الصورة وصف الخمرة وشعاعها معتمداً على تشبيه من دون أداة، وهو ما يسمى بالتشبيه المؤكد المفصل، الذي نحذف فيه لأداة ويذكر وجه الشبه.

لكن وطيفة الصورة هنا لم تكن محض تأكيد في الإثبات وتمصيل في الأوجه، إنما دلّت على عمق التماهي بين الواقع والمثال بين طرفي التشبيه، فالششتري في حال الابتعاد عن حدود العقل والمنطق في التصوير، فإن ذلك يبدو ذلك واضحاً في أدبه،

(١) الصورة لسمية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ١٧٤.

(٢) ديوانه، ص ٤٠.

وبذلك كان الشطح في بعض الصور شبة تعيب المطلق الواعي كاملاً.

\*\*\*

### \* المطلب الثالث - الصورة التشبيهية في موشحات الششري.

اهتم الششري بالتشبيه في موشحه كونه وسيلة من وسائله البائية في نقل تجربته لعرفانية، وقد وظف التشبيه الصوري توطيماً لا يقل عن جمالياته في السط العمودي.

فاستعمال الششري للصور في أدبه لا بد أن يؤمن إلى قدرته الفنية والمعرفية في ذلك، ولا سيما إذا استطاع نقل تلك الدفقات الشعورية الروحية عبر الموشح لما يتطلبه من تعقيدات في التنظيم والإبداع.

يقول الششري في موشحته<sup>(١)</sup>:

عَدُّ عَنِ الْوَهْمِ وَالْخِيَالِ	وَاشْتَغِلِ الْفِكْرَ وَالنُّظَرَ
مَا نَسَّسُ إِلَّا كَمَا الْخِيَالِ	فَانْظُرْ إِلَى مَا يَكُ الصُّوَرِ
مَنْ يَغْتَرُ بِجِدِّ اغْتِبَارِهِ	وَيَشْهَدُ الْحَقُّ فِي الشُّهُودِ
مَثَلٌ - مُدِيتٌ - الْوُجُودِ سِتَارِهِ	وَانْظُرْ لِمَنْ أَطْلَعَ الْوُجُودِ
نَدَالُهُ قُلُّ أَنْ أَدَارَهُ	وَأَوَّلُ السُّعْدِ فِي الصُّعُودِ
مَنْ يَمُرُّ مِنْ سَاقِلٍ لِعَالِي	يُعَاقِبُ الْعَمِينَ فِي الْأَنْزِ
مَا النَّسَاسُ إِلَّا كَمَا الْخِيَالِ	فَانْظُرْ إِلَى مَا يَكُ الصُّوَرِ

(١) ديوانه، ص ١٤٢-١٤٣

يستكمل الششتري عرض تجربته العرفانية، وهو من أوائل من نظم الموشح ووظفه في هذا الفن، إذ سقه في ذلك شيخه غير المباشر محي الدين بن عربي، لكن الششتري عثر «في ساطة مادرة عن مذهب في الوجود حاول ابن عربي أن يصوغه في عبارات متكلفة وصيغ حوشية غريبة»<sup>(١)</sup>.

كان للخيال ونظريته مكانة بارزة في حلد الششتري، حاول من خلال صور التشبيه أن يقله موافقاً مطلقه العكري، «فالتمازج والتعارض بين الفكر والواقع وصف يشين العديد من النماذج الفكرية»<sup>(٢)</sup>.

يحاول الششتري من خلال الصورة التشبيهية إبراز مفهوم الخيال ودوره الرائد في الفكر الصوفي «فما أوجد الله أعظم من الخيال منلة، ولا أعم حكماً، يسري حكمه في جميع الموجودات والمعدومات من محال وغيره، فليس للقدرة الإلهية فيها أوجدته أعظم ووحوداً من الخيال، فبه ظهرت القدرة الإلهية والاقتدار الإلهي»<sup>(٣)</sup>.

فإدراك العالم والملكوت لا يتحقق إلا بالخيال، فقد شت العالم بالخيال تشبيهاً ينتظر دعامة عبور للأثر، فالعالم حيالاً أثراً، وليس بخيال عيماً، بوصفه محي للأثر وهو العين، يقول الششتري مستكملاً الموشح السابق<sup>(٤)</sup>.

(١) مقدمة الديوان، تحقيق: د. علي سامي الشار، ص ٧.

(٢) التصوف كوعي وممارسة، ص ٣٠.

(٣) الحلال علم النرج والمثال، محي الدين بن عربي، جمع محمود محمود العراب، دار الكتاب العربي، دمشق، ط ٢، ١٩٩٣، ص ١٨.

(٤) ديوانه، ص ١٤٣.

أَوَّلُ مَا يُنْجِزُ الضَّعِيفُ      كَالطُّفْلِ شَكْلًا ثُمَّ شَيْئًا  
كَثَافَةً أَضَلُّهَا غَيْمٌ      لَكُثُّهَا تَقْضِي الْجَانَا  
لِدَانِهَا فَعَلُّهَا يُجْنِفُ      وَالْقَوْلُ فَهَمَّا ثَمَامًا

إنه يؤكد حقيقة الابتعاد عن الوهم في خلق العرفان الذاتي، «فالإنسان في أول سلوكه يستدل بالأثر على المؤثر ثم ينظر إلى الأثر فيجده خيالاً، فينظر إلى ماسك الصور ويصعد إليه، وهذه أول السعادة»<sup>(١)</sup>.

يوسع الشئري من مفهوم الخيال عبر تقنيات التشبيه الفني الذي يروم حقيقة التوصيف الصوري، فممن أسرار الاسم الإلهي القوي أن خلق عالم الخيال ليظهر فيه الجمع بين الأضداد، لأن الحسن والعقل يمتنع عندهما الجمع بين الضدين<sup>(٢)</sup> يقول في موشحته<sup>(٣)</sup>:

صَاحِ لَاحِ الصَّاحِ لِلْحَسَنِ      يَغْدُو لَيْلِ دُجَاهِ كَسَا الْجَنِينِ  
أَشْرَقَتْ شَمْسُهُ لِمَرَاتِنَا      وَتَوَارَتْ حُجَّتَاتُ ظُلُمَاتِنَا  
فَمَاشَى مَآبِرِ أَمَلَاتِنَا      وَتَرَقَّبَى لَيْلِ مَرَضَاتِنَا

(١) المصدر نفسه، ص ١٤١

(٢) الخيال عالم البرج والمثال، ص ١٨.

(٣) ديوانه، ص ١٦٢



يُعتبر الششتري من خلال صورة التشبيه هذه عن لحظة فرق الجمع، ضمن معراج الوصول في المثلث البياني الصوفي، وهي صورة مسح الخيال فيها حيوطه عماراً الوهم، حامعاً الأصداد كما في الشكل التالي



لقد كان للتشبيه في هذه الصورة وطيفة وأد الخيرة في مثلث العباب وخصوصاً، إذ الخيرة «وارد يتردد بين البقاء والفناء»<sup>(١)</sup>، بل هي الوهم ذاته

وقد يقيم الشاعر صورة التشبيه لتبين عن طريقته وحال رحله، و«من أراد أن يعرفهم فليسلك طريقهم»<sup>(٢)</sup>، ومن غفل عن طريقهم عليه أن يسمع أشعارهم التي تُسمي عن إيديولوجيتهم، لأنها كالدرر، وحين أقام التشبيه على (الدرر) أراد أن يوحي بصعوبة فهم طريقته، إذ تحتاج إلى عوصي في المعاي ودقة في الاستيعاب،

(١) الرسالة الششترية، ١٦٢

(٢) المصدر نفسه، ص ٧١.

يقول في موشحته<sup>(١)</sup>:

أَيَا سَاطِمَ هَنِيئَتِ صُورُ      بِمَوْلَاكَ وَافْتَحْ رُ  
وَسَمِّعْ مَنْ لَهُ مَغْفُورُ      مَدِينَا كَلْبِ مَدِينَا

لقد استطاع الشئري عن طريق استخدام تقييات التشبيه أن يوسع من دائرة الخيال المقدس عنده، لأنه يدور ضمن دائرة قدسية رحاها الملكوت والله

وتغيرت قوة التخيل عنده في صورة التشبيه بطابعها الروحاني، إذ سمّت عن علل الحس، لأب صدرت عن «نفس شفاقة لا تعوقها رغبات الحسد، ولذلك صعدت قوة التخيل إلى الملكوت الأعلى»<sup>(٢)</sup> فحسبه عداك لهلال، يقول في موشحته<sup>(٣)</sup>:

تَهْلِيلِي فَأَبْصُرُونَا      بِقَلْبِي دُو الْحَسَانِ  
وَبِذَايِ فَلْيَتَّسِبُوا      وَقَالَ لِيَا نَعْمَالِ  
بِمِرَاتِي وَغَابِثُوا      عُمِّيَاءُ نَحْنُ لَهْلَالِ

عبر الشئري في موشحه ذي الطابع التشبيهي عن أدق المعاني الصوفية الفلسفية، واستطاع أن يصل إلى الغور العبد منها<sup>(٤)</sup>

(١) ديوانه، ص ٩٦

(٢) لقصور الفسة في التراث النعدي والبلاعي عند العرب، ص ٣٩

(٣) المصدر السابق، ص ٩٥.

(٤) أبو الحسن الصوفي الأندلسي المرحال وأثره في العالم الإسلامي، مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية، ص ١٢٩.

فلهيكل أهمية بالغّة في نسج خيوط النسيه، فقد أجاد الششتري في لتدرّج القولي العجيب، فاستطاع أن يصل بالمعاني وصورها من حالٍ تتفق مع الشريعة إلى المعاني للصوفية المسلمية التي تتحدث عن الحقيقة فقط ونرى الشريعة وهما من الأوهام<sup>(١)</sup>.




---

(١) يُنظر: المرجع نفسه، ص ١٢٩



### \* المطلب الأول - طبيعة الصور الاستعارية وتوالد المعنى

نوع التشعير في عرص رؤيته العرفانية تنوعاً يتناسب وما يعيشه من تجربة صوفية بكل ما فيها من معاني عرفانية، فإذا كانت الصورة التشبيهية قد ترجمت للمتلقى شيئاً من هذا الانمجار الوجداني، فإن الصورة الاستعارية تعمقت في مائة هذا الانمجار بياته، وقد بينها السكاكي بقوله «أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعيّاً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به»<sup>(١)</sup>.

يأتي جوهر استعمال التشعير للصورة الاستعارية من طبيعة الرؤية الصوفية التي تجعل «الباطن أصلاً والظاهر فرعاً، فالباطن هو الحقيقة والظاهر هو المجاز»<sup>(٢)</sup>، وبذلك يتحلق استعمال حديد للمط الصوري الاستعاري، كون طرفي التشبيه بين حقيقة المؤثر ومجاز الأثر، فإذا ما كانت الاستعارة «تشبيه الشيء بالشيء»، فتدع أن تمصّح بالتشبيه وتظهره ونحيه إلى اسم المشبه به فتعبره المشبه

(١) مفتاح العلوم، ص ٥٩٩

(٢) الأشكال الشعرية في ديوان التشعير، دراسة أسلوية، حياة معاش، أطروحة دكتور،

كلية الآداب واللغات، الجمهورية الجزائرية، ٢٠١١، ص ١٩٢.

تفصح بالتشبيه ونظيره وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتعيره عليه<sup>(١)</sup>، فإن الخطاب الصوفي قد مدّ في هذا المعنى معنى آخر، لتعدو الصورة الاستعارية في الخطاب الصوفي ذات بعد دلالي ثالث، تقتضيه طبيعة الخطاب الصوفي ورؤيته لله وانكون والإنس، فالصورة الاستعارية تُحدث ذلك الاهتزاز المجاني في انحراف الدلالة عن وُضعت له، فإذا ما كانت في خطاب صوفي «فإن مفاجأة المتلقي ستكون مصاعفة، ذلك أن المتصوف لا يكفي البعد المجازي الأول للكلمة، لكنّه يوظفها لبعدها آخر يمكن أن نسميه مجاز المجاز»<sup>(٢)</sup>.

ويمكن تبيان مفاد الصورة الاستعارية الصوفية على النحو الآتي:

طبيعة الصورة الاستعارية:

البعد الأول:

دال = < مدلول أول > < مدلول ثان.

حقيقة                      مجاز

وبإصغاء المسحة الصوفية في التشكيل تعدو المعادلة كالاتي

البعد الثاني:

دال = < مدلول أول = < مدلول ثان > < مدلول ثالث

حقيقة                      مجاز                      الرؤية الصوفية

(١) دلائل الإعجاز، ص ١١١.

(٢) الانزياح في الشعر الصوفي، سليم سعداي، رسالة ماجستير، جامعة صدي مراح

ورقلة، كلية الآداب واللغات، الجمهورية الجزائرية، ٢٠١٠، ص ١٣٣

من هنا تأتي أهمية الصورة الاستعارية الصوفية في تجاور ما تستولده طبيعة الصورة الاستعارية ذات البعد الأول.

ومعظم تعريفات الباحثين للصورة الاستعارية جاءت في حدود البعد الأول إن توليد الصورة للدلول ثاب محاري كميل بإعلاء قيمتها؛ لأنها الاختيار معلمي تقترن بمقتضاء كلمتان في مركب لفظي اقتراناً دلالياً، يتطوي على تعارض أو عدم اسجاء منطقي، ويستولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعوراً بالدهشة والطرافة، فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتهما الاختيار المنطقي المتوقع<sup>(١)</sup>، لكن الصوفي لا يكتفي بهذا الإحراء الصوري في نقل وعيه الداخلي، فيجد نفسه مضطراً لخروج آخر يبيئه خروج سابق، فيصح لدحط الصوفي أبعاداً جديدة لا نوحده في مصنفات البلاغيين وما أثبتوه من قواعد.

لقد اهتم الباحثون والفقهاء قدماء ومحدثون - في تبيان فصل لاستعارة، وعدوها من أبرز أدوات الشاعر في تكوين صورته، وأكثرها تحقيقاً لعملية ادعاء دخول الشيء في جسم الشيء، وأكثرها قدرة على تحقيق المعنى المطلوب، إذ تتواجه طرفاً واحداً يحمل عمل طرف آخر ويقوم مقامه، لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك الشيء يقوم عليها التشبيه<sup>(٢)</sup>.

وللصورة الاستعارية وطيمة مقصودة لمسئها احتصرتها الباحثة حياة معاش

(١) في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، د سعد مصلوح، عن لدراسات و لبحوث الإنسانية والاحتياطة، القاهرة، ط١، ١٩٩٣، ص١٨٧.

(٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص٢٠١.

في كونها سعيًا وراء قيم حمالية ناتجة عن عموض الصورة، وفي قدرتها على تحقيق الإيجاز على مستوى التركيب النحوي<sup>(١)</sup> وهو اجترال لا يعي طبيعة صور الششتري كما سيأتي لاحقاً.



#### \* المطلب الثاني - بنية الصورة الاستعارية ومستوياتها:

تتميز الصور الاستعارية في النص الصوفي بملكية متفردة في بقاء نص مختلف، تميز في جعلها إلى سمة من الخطابات الشعرية الاخترافي؛ إذ تولد المعاني بتوتر حاد يهرج الوحدان، ويعيد لأفق التوقع موقعه في التحيل، فالصورة الاستعارية في نصوص الششتري مركز صوة تتمدد أشعته المتوعدة على الرعم من المسع الواحد، وهو ما يصير بوصف إمكان التعدد الرؤيوي لمصوحه وما تحويه من صور

إن التعبير بالصور الاستعارية يجعل المتلقي يقوم بعملية إعادة تشكيل لمدرجات الشاعر في صه، وفق تصوره وحياله، فالمجاز الاستعاري «يكتسب قيمته الجمالية من قدرته على نقل حالة شعورية يحياها الأديب، وهذا يتطلب خلق تصورات عبر مألوفة في سياق القصيدة، أو العمل الشري الفني»<sup>(٢)</sup>، لتعدو الصورة ذات أعاد يكون أحد أطرافها متلقياً ذا حياي حصص في عملية التأويل، وللصورة الاستعارية بُنى ومستويات:

(١) يُنظر: الأشكال الشعرية في ديوان الششتري، ص ١٩٣ - ١٩٤.

(٢) محاسن الأسلوب، الصورة الصية في الأدب العربي، د. عاير الدنف، دار الفكر، دمشق،

## ١ - البنية السطحية:

إن الاستعارة في بيتها السطحية تحم الذهب دلالة واحدة محددة لا تتطلب مزيد جهد في التأويل والبحث والاستقصاء، فهي «وصف يلقاك من المستعار نفسه لا بما يضاف إليه، أي أن الشبه موجود في الشيء الذي استعمرت له اسمه»<sup>(١)</sup>، يقول الشئري في قصيدته<sup>(٢)</sup>:

[الرمل]

هَلْ لَكُمْ فِي شُرْبِ صَهْهَا مُرَحَتٌ      فَهِيَ مَا تَبِيضُ اصْصِمُورَ وَخِرَارَ  
وَهَا عَرَفَ إِدَا مَا اسْتُنِيَقَتْ      أَطَرَكْتُ فِي ذَهَبِ قُلِّ التَّشَارِ  
وَإِذَا عَايَنْتَهَا فِي كَأْسِهَا      ذَهَبَ الْعَقْلُ وَلَمْ يَبْقَ اسْتِنَارُ

استعار الشئري صورة (صهها) ثم راد في النص ما يجعله يتبع دلالة واحدة من مثل قوله (ما بين اصصرار واهرار) وقوله (وإذا عاينتها في كأسها)

تتكون البنية السطحية في هذا النص من مستويين:

المستوى الأول: مستوى سرديّ يحتوي مكونات التركيب البلاغي الخاص

فـ

والمستوى الثاني مستوى خطابي وهو ما بيّنه في تمهيد هذا البحث، وهو ما يسمى بالدلالة الثالثة أو محار المحاز، ولا يقع هذا الضرب من الدلائل إلا في

(١) يُنظر: أسرار البلاغة، ص ٥٠.

(٢) ديوانه، ص ٤٤



النص الصوفي، لكن هذا الصرب من التصوير تقليدي سطحي لا يدر على حقيقة الوجدان الصوفي، ويتم إدراك هذه الصور «بالاتكاء على العقل والمنطق»<sup>(١)</sup> أكثر من الاعتماد على الخيال الواسع في سر أعوار النص وكشف تجلياته الخيلية وقيمته التأويلية

ومن هذا القليل أيضاً قول الششتري في قصيدته<sup>(٢)</sup>:

[مخرج البسيط]

يَا صَاحِبَ هَلْ هِدِي شَمُوسٌ      تَلُوحُ لِلْحَيِّ أَمْ كُؤُوسٌ  
مُدَامَةً كُلَّمَا تَجَلَّثَتْ      بِأَوَارِهَا تَسْجُدُ الشُّمُوسُ

استعار الششتري صورة (شموس)، ثم أنى بأدوات السطحية في إكمال دلالة الشمس بقوله: (أم كؤوس)، ثم أكد الأمر بقوله: (مدامة)، وهن يرتبط المكون الخطابي بالمستوى السردى، مما يؤكد وضوح المشابهة بين طرقي الاستعارة، فمقاصد هذه النظم الصورية الاستعارية متحققة بصورة لا تتطلب انتهاز آلية عمل في التأويل والاستقصاء.

إن السية السطحية (surface structure) للصورة لا تعني شكلها الفيزيائي المجرد وصياغتها المنفردة، إنما تأتي في كونها مانعة من إرادة المعنى الحقيقي في المشابهة بين ركبي الاستعارة، لكن السية السطحية الصورية تُعدّ بنية عميقة مقارنةً بحقل

(١) مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص ٦١

(٢) ديوانه، ص ٥١

أدبي آخر، فمثل هذه الصور تُعدُّ من السلي العميقة في حقل العزل العذري، كتحويل دلالاتها من حقيقة السكر إلى معنى الحب، أما في النص الصوفي فتتحد السلي السطحية بجزء آخر، ليتحول إلى محبة الله والماء فيه، فهي سطحية مقدرة ساقى الصور الاستعارية ذات المستوى العميق.

ويمكن عدُّ هذا النوع من الصور الاستعارية وفقاً للسبق الصوفي بأنه من الاستعارة غير المبددة، وهو نوع من الجرحاني عليه بقوله «ما لا يكون لنقله فائدة»<sup>(١)</sup>، ويقوم هذا النوع من الاستعارة على أساس «نقل معنى إلى معنى آخر بهدف التوسع»<sup>(٢)</sup>، لكن مع الأخذ بعين الاعتبار شدة الحذر في التعامل مع مثل هذه الاستعارات، لأن المنصوف «قد يحتمل أي دال مدلولاً حديداً»<sup>(٣)</sup>.

فتعدو المعادلة في الصورة الاستعارية السطحية وفق الشكل الآتي:

نية دالة = < مدلول أول = < مدلول ثاني

دائرة الحذر، التي قد ترشح عن  
مدلول ثالث. {  
حقيقة مجاز

وهي تتحول الصورة السطحية إلى ما يشبه السية العميقة، وسما أن النص الصوفي نص يدور في الباطن والملكوت، وما يستتبع ذلك من حمل الطاهر مجزاً

(١) أسرار البلاغة، ص ٣٠

(٢) يُنظر: المصدر نفسه، ص ٣٠.

(٣) الانرياح في الشعر الصوفي، ص ٣٣

والباطن حقيقة، فإن هذا الصرب من التصوير قليل جداً في نصوصه.

### ح - البنية العميقة:

إن البحث في السية العميقة من صور الاستعارة الصوفية بحث معرٍ، يعُدُّ كشوفاً مدهشة؛ لأن طبيعة النص الصوفي طبيعة عمائية الفن، غرائبية التشكيل، فإذا ما احتوى على صور عميقة المدلول معنوية بحجاب من العموص والصبية، عدا النص أكثر عمائية، إذ يكون لاكتشاف المعنى - بعد سير أعراق التأويل - حروخ من داتية النص وكلمته واستجلاء لعموصه، ليصبح للنص كينونة أعمق في فضاء التأويل ومكوناته.

وتأتي أهمية البنية العميقة للصور الاستعارية في نصوص الششتري من كونها تأي نفسها عن المفهوم التقليدي لطبيعة التشكيل الصوري، واشتقاقها طريقاً جديداً يراعي طبيعة المفهوم الصوفي ورؤيته، فلما «استعارات العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه، أو يناسبه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه؛ فتكون اللفظة المستعمارة حينئذٍ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه»<sup>(١)</sup>، لكن النص الصوفي يتمرد على هذا المفهوم التقليدي ليعيد رسم خارطة صوره على ضوء ما يعايشه الصوفي من مكائيد وموجد داحية لا يمكن نقلها كما هي، فيعمد إلى صور استعارية لا يمكن وقوع تشابه في أبعاد طرفيها إلا من جهة ما تقتضيه طبيعة العملية البلاغية التركيبية.

(١) الموارنة بين شعر أبي تمام والبحري، لأبي القاسم الحسني، نشر الأمدي (١٣٧٠هـ)،

تحقيق: السد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ص ٢٦٦.

ومن هذا المطلق في المقاربة الصورية الاستعارية يأتي أول مفاهيم طبيعة الصور الاستعارية في نصوص الشنري، إديقول في قصيدته<sup>(١)</sup>

[الطويل]

سَهَرْتُ عَرَاماً وَالحَيَّيُونَ نُومٌ	وَكَيْفَ يَتَأَمُّ الْمُسْتَهَامُ الْمُتَمِّمُ
وَبَدَمِي نَعْدَ الحَيِّسِ ثَلَاثَةٌ	عَرَامِي وَوَحْدِي وَالسَّهَامُ السُّحْمُ
أَحْبَابَنَا إِنْ كَانَ فِتْلِي رِضَاكُمْ	فَهَا مُهْجَتِي طَوْعاً لَكُمْ فَتَحَكُّمُوا
أَقْنَمْتُ عَرَامِي فِي الحَوَى وَقَعْدْتُمْ	وَأَسْهَرْتُمَا جَفْسِي الفَرْنِجَ وَبِمُتْمُ
وَأَلْفَمْتُ بَيْنَ الشُّهَادِ وَنَاطِرِي	فَلَا القَلْبُ يَسْلَاكُمْ وَلَا العَيْنُ تَكْثُمُ
وَعَاذْتُكُمْ أَنْكُمْ تُحْسِنُوا <sup>(٢)</sup> اللَّفَا	فَلَسَا تَسْلُكُكُمْ قِيَدِي فَجَرْتُكُمْ

إن محاولة استنطاق الصور الاستعارية في هذا النص الشعري يصفي مريداً من لدالات الإيحائية التي تتحسس مشاعر المدح، فصلاً عن مشاركته جراً من فصاء بحرته، وما يستتبعه من محاولة تأويلها، فورود الاستعارة المكنية في البيت الثاني لا يمكن حصره في تجليها اللغوي عبر عناصر التركيب النحوي المستوعب لها، بل إننا نخترق هذا التركيب ونربح أشعاره بحثاً عن الدلالة الما وراثية، وكم هي متعددة ومتحددة إلى حدّ تتعدد فيه القراءات<sup>(٣)</sup>

(١) ديوانه، ص ٦٦

(٢) و لصحيح تحسون، وهو خطأ نحوي اقتضاء صحة استفامة الورن

(٣) الأشكال الشعرية في ديوان الشنري، ص ١٩٨

تحدّد بداية إدراك عمق الصورة هذه من طبيعة إدراك أبعاد النص الصوفي في ثالوثه المقدس بين غياب، وحضور، وغياب.

إن المظهر الكوبية الخارجية هي مجاز الحديقة التي يروم الصوفي وصولها، والحقيقة هي (الله)، فليست مادة العرام والوجد والسقم إلا تعبيراً عن معراج الوصول الذي يبتغيه الصوفي.

فالمجاز الصوري يُعبر عن مجاز وجودي، لأن الوجود مجاز في الرؤية الكوبية للمتصوف، أما الحقيقة الوجودية فهي المؤثر في هذا الوجود، والمتصوف الذي يسعى إلى الاتصال بالمؤثر والمهروب من الأثر هو في حالة تمتع وبقطة، وبدقه في هذا التيقظ عرام ووجد وسقم، وهؤلاء ليسوا سوى دلالات على المجاهدات الصوفية في التطلع لنقاء، وهذه القراءة الماورائية تدور رؤية القدماء لطبيعة الصورة الاستعارية رؤية «قاصرة بل وحيدة الجانِب، لأن عنصر المشابهة في الاستعارة لا يقل بأية حال عن الأحوال عن عنصر المعايير فيها، وكلا العنصرين في وحدتهما واندماجهما يشكل المركب الثالث أو الناتج النهائي للعملية المية»<sup>(١)</sup>

ولكي تتحقق صورة المعايير في تشكيلات الصور الاستعارية الصوفية لا بد من استحضار صورة أخرى في بعدها الحضور، إذ يقول الششتري في قصيدته<sup>(٢)</sup>.

[الرمز]

كشفت لمخوَّب عن قلبي الغطاء  
ونجّلت ههـرة مبيتي

(١) مقدمة لدراسة الصورة المية، ص ٥٤.

(٢) ديوانه، ص ٨٠.

لَمْ يُشَاهِدْ حُسْنَهُ عَيْرِي وَلَمْ      يَنْقُ فِي الدَّيْرِ صَوْنُ الْمَشْهُودِ فِي  
وَحَلَا عَمِّي جَنَاباً كُنْتُه      وَنَلَّشَى الْكُونُ يَا صَاحِ لَدِي  
أَيُّ حُسْنٍ مَ نَدَا إِلَّا لِمَنْ      قَدْ طَوَى الْعَقْلَ مَعَ الْكُونِ طَيِّ  
وَرَأَى الْأَشْيَاءَ شَيْبَةً وَاجِداً      بَلْ رَأَى الْوَاحِدَ وَثَرَأْ دُونَ نَيِّ

إن كشف عطاء القلب مع طي العقل صورة تدل دلالة عميقة على حالة حضور الصوفي؛ إذ تتحقق من أبعاد هذه الصورة مسألة المواءمة الصوفي الذي يقصده المتطلع، فلا مشابهة بين طري التشبيه في هذه الصورة، بل هناك جدلية رؤيوية ساعدت على هذا الخلق الصوفي؛ لأن «مواضعة اللغات في مبدأ الشأ» أن يكون لكل دال مدلول واحد، ولكل مدلول دال واحد، غير أن جدلية الاستعمال ترضخ عناصر اللغة إلى تفاعل عضوي بموجبه تنزاح الألفاظ تبعاً لسياقاتها في الاستعمال عن معانيها الوضعية<sup>(١)</sup>، ولا تكتفي بذلك، بل تتدخل مع جدلية الرؤية الصوفية ذاتها لتعدو الصورة جدلية صمم جدلية، جدلية لغوية فية تتقاطع مع جدلية صوفية في رؤيتها للعالم والإنسان والملكوت

إن النص الصوفي الذي يجعل من الصورة الاستعارية أساساً في إثبات ما يريد قوله، يجعل الملقني قادراً بعمق أكثر على التقاط الإشارات، والدلالات، وتحويلها من فضاء التأويل إلى مقصودية في الكشف، تصيق أو تنسع حسب مرجعية الملقني، وقدرته على سبر فضاء التأويل.



(١) لأسلوب والأسطورة، د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ط ٣، ص ٥٨

## \* المطلب الثالث - دور الخيال وصلته بالتصوير الاستعاري:

وقد كان للجمال الأثر البارز في إصغاء المرید من البدلالات العميقة للصور الاستعارية، بحيث عن أبعاد الثالوث الصوفي المقدس، قد «صلة الخيال بالفن الاستعاري أوثق اتصالاً منه بغيره، وإلا فما وجه الصواب في أن تكون الاستعارة لبّ التصوير ومحال التفاوت بين الشعراء»<sup>(١)</sup>، يقول الششتري في قصيدته<sup>(٢)</sup>:

[الطويل]

دُخِيَ غِيْثُ التَّهْرِيقِ قَدْرَالٍ وَأَشْمَطَا      وَأَقْبَلَ (٣) صُبْحُ الْخَمْعِ مِنْ نَعْدِ مَا شَطَا  
وَأَذْخَصَ نُوْرَ الْأُكْسِي سِدْفَ دُخْتِي (٤)      فَأَصْبَحْتُ لَا أَشْكُو فِرْقَا وَلَا تُسْخَطَا

(١) مفهوم الاستعارة في بحوث المعنويين والفياد اللاعين، دراسة تاريخية فنية، د أحمد عبد السيد انصاوي، منشأة معارف بالإسكندرية، د ط، ١٩٨٨، ص ١٢٥

(٢) ديوانه، ص ٥٣.

(٣) وصل الششتري همزة القطع في هذه الكلمة، وجمعها القطع، وليس هناك مسوّغ لوصفها، فهو قال (وأقبل صبح الجمع) لاستعانة الوزن إذ لا يحذف من لتفعيلة سوى الخمص لسكن، وهو ما يسمى القصص، أما حين قال (وأقبل) فإنه وصل ما جمعها القطع، وتكلف حوارين عروصين بما يسمى الثلم، وهو اجتناع القبض والحرق.

(٤) أشدّهُ والشَّدْفُ، وهي في لغة أهل نجد الظُّلْمَةُ، وفي لغة غيرهم انصواء، وأشْدُنُهُ من الدْحْنِ، وهو يلين العيم السَّيَاءَ، فالْدُخْنُ من العيم المطبق تطبيقاً، يُنْظَرُ بصحاح تاج النعم وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري، ت أحمد عبد الغفور عطار، دار لعدم للملايين، بيروت، ط ٤، ١٩٩٠، ص ٥٠، مادة (دحس)، ويُنْظَرُ أيضاً لعباد نزارحر والنبات الصّاحر، لرصني المدين الحسن بن محمد الصّاعدي (ت ٨٦٥)، ت د فريد محمد حسن، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ط ١، ١٩٧٨، مادة (سدف).

وَوَلَّتْ حُبُوشُ الشَّمْعِ عِنْدَ لِفَانِهِ      كَعَمَلِ خَمِيسِ الرِّيحِ حِينَ يَرَى الْقَيْطَا  
شَرَنْتُ بِكَاسٍ مَلُؤَهَا بَرٌّ وَنِيرُهُ      فَهِيَ أَنَا نَشْوَانٌ وَمَا دُقْتُ إِسْفِطَا  
فَسَيِّدٌ عِنْدِي التَّغْدُ وَالْقُرْبُ وَالسَّوَى      وَمَا هَانِي قُضُّ وَلَا أَتَعْنِي سِنَطَا  
وَهَمْتُ بِذَاتٍ كَانَ يُبْسِي وَبَيْنَهَا      مِنْ الرُّوْهِمْ بَحْرٌ قَدْ وَخَذْتُ لَهُ شَطَا

يسو الخيال واصحاً في نسج صور الاستعارات في هذا النص، وحدث من خلال قوله: (دحى عيهب التفریق، أقبل صبح الجمع، أدحص نور الأس، ولت جیوش الشفع، بحر الهم).

والعلاقات القائمة بين هذه الصور هي علاقات وجود الرؤية الصوفية في تراتبها وتشكلها، فالعلاقات بين المركبات في الأشكال البلاغية ليست علاقات منطقية تقوم على الضرورة، وإنما هي علاقات حدسية أو شعورية تقوم على الحدس، ولذلك فهي انعكاسات حرة لا يقيدتها سوى منطق الفن وحده<sup>(١)</sup>، وإذا ما كان النص يدور في ما وراء المعقول أو المحسوس، فإن الخيال سيرر بقوة خلق الشكالات الصورية وملء فراغ الصور العقلية في النص

إن مجموع الصور الاستعارية في النص سالف الإثاب احتوى على سبة شاملة في أبعاد النص الصوفي، لتشكّل بُعد عياب ثانٍ بُعد عياب الحضور، أو ما يسمى بصور فرق الجمع بعد الوصول، لتكتمل الصورة الكلية في تبين حقيقة الرؤية الصوفية، لأن وسائل الفن الجوهرية لنقل تجارب وحدانية عرفية هي الصورة في معناها الحرني والكلي، «فما التحريرة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة

(١) مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص ٦٣ - ٦٤.



ذات أجزاء هي بدورها صورة جزئية<sup>(١)</sup>.

وفي قصيدة أخرى للششتري يقول فيها<sup>(٢)</sup>:

[مطلع البسيط]

سُقِيتُ كَأْسَ الْهُوَى قَدِيماً	مِنْ عِرْ أَرْضِي وَلَا سَمَائِي
أَصْبَحْتُ بِهِ فَرِيدَ عَضْرِي	بَيْنَ الْوَزَى حَامِلاً لِوَانِي
لِي مَذْهَبٌ مَذْهَبٌ عَجِيبٌ	فِي الْحُبِّ قَدْ فَاقَ بَ هَانِي
بِمَنْ هُمُومُ لِلْجَمِيلِ أَهْلٌ	إِنْ لَمْ يَمُتُوا فَيَبْ شَقَائِي
حَاشَاكُمْ يَا أَهْلِيلَ نَجْدٍ	أَنْ تَقْطَعُوا مِنْكُمْ رَجَائِي

ندو الدلالة الأولى لهذا النص في سقاء الحب من كأس الهوى، لكن هذه الدلالة التي ولدتها الصورة الاستعارية قاصرة إن وقف عندها ولم يُمَضَّ إلى ما وراء الدلالة، فهذه الصورة ساعدت في الكشف عن رؤية صوفية تتحلّى في معرفة الله وحبّه قبل الخلق في عالم الذر، ليستكمل الششتري أثر هذه المعرفة والمحة بعد التشكل الخلقي، فيعود إلى صورة قطع الرحاء الذي يحيف السائب في معراجّه، فالخيال في هذا النص يوحي بدلالات نهي النص الصوفي حرّاء من دلالاته وحقه؛ لأن الخيال يقيم علاقة بين أطراف الصورة لا تقوم بسبب علائق، فيعدو كأس الهوى مدلولاً عن المحة الألفية التي صغت مدهماً فريداً في المحة،

(١) النقد الأدبي الحديث، ص ٤١٧.

(٢) ديوانه، ص ٣٣.

ليحاطب بعدها أهل سجد الدين لم يكونوا سوى كتابة عن المؤثر الأعظم (الله)،  
«فعلاقة الأشياء التي لا علاقة بينها هي بالضبط ما يكون ذا معنى في الشعر»<sup>(١)</sup>.

إن هذا التحلق الخيالي في استكمال أحراء الصورة هو ما حدا بالششتري إلى اللجوء والاحتفاء بأهل سجد: «إذ كثيراً ما يحمل الدال الصوفي في سياقه النصي دلالة اللوذ أو اللجوء أو الاحتفاء بالذات الإلهية، بعيداً عن مضمون الفعل الإنساني»<sup>(٢)</sup> الذي يُعقد الصورة أهلية التعمق وتولد الدلالات

عن أن الششتري قد أبان عن طبيعة نصوصه وصوره، فلا يمكن إدراك المنتهى النهائي منها، لأنها تشدو التحقيق الصوفي الذي لا يُدرك إلا باتباع الطريق سلوكاً، لا مكتشاف الصور والتعمق في تأويلها، فالتحقيق المرحو «لا يعم جوهره المفروض سحابة قرطاس، وإنما العبارة عنه تختلف على قدر بلاغة الأكباس، ويكون الجواب للسائل مما يعلم أنه مجده وباصطلاح يلزمه ويلزم معناه»<sup>(٣)</sup>، وبذلك تتكشف حقيقة التوظيف الصوري الاستعاري في نصوصه.

إن عمالية الصور العميقة تدو من كونها تسرب إلى وعي الشاعر من دون

(١) شعر و لحن، أرشبالد مكلش، ترجمة سلمى الخصراء الخيوسي، مراجعة موفق صايغ، دار اسفطة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت - نيويورك، د. ط، ١٩٦٣، ص ٨١.

(٢) الظاهره للصوفية في الشعر العربي الحديث في بلاد الشام، د أسامة احتشاد، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، ١٩٩٧، ص ١٥٤.

(٣) نقاد الوحدية في الدائرة الوهمية، ص ١٠٤

قصد، أي ما يسمى بالتشكل الصوري اللاواعي، فاللغة إرث إنساني مشترك، ويكون نصيب المدع منها مأثراً من قدرته على خلق هذه الصور، فوجود لغة بكر عند المدعين يُعدّ وهماً للحقيقة وحرقة لها، فالذي يصنع التمييز في الخلق الإبداعي تشكيل صور شعورية تشكّل بدورها الأفق الرؤيوي الواسع للمدع.

\* \* \*

## المبحث الرابع الصور الموضوعاتية (التيمة) وروافد تشكلاتها

تُعَدُّ صور التيمات (الموضوعات) حاضرة التكوين عند الشَّعْري في تناحه النصي، فهي من أدوات الشَّعْري الأسلوبية في ترجمة فكره، وحالاته، ومواجهه، والتيمات المورعة في ديوانه ترسم صورة محددة لما يؤدبه فكر الشَّعْري، أو ما يدور في مشاعره بدقة ووضوح.

إن الشَّعْري سليل منظومة شعرية أصيلة في مسيرة الشعر، من منعه إلى ما وصل إليه، فمهما احتطَّ لنفسه من مقومات ذاتية، فلا بدَّ أن يستقي من منابع سالفه، وبذلك وجدته لم يألُ جهداً في الإفادة من هذا الرصيد الشعري الموضوعاتي السالف.

والصور التيمية. «هي تلك الصور التي تتردد في أصواق الفنان بأشكال بيانية مختلفة تحمل أبعاد تجربته الشعورية، وتعبر عن وجهة نظره اتجاه الحياة، ويتبلور فيها موقفه العام والخاص»<sup>(١)</sup>.

إن موضوعة الظلل على سبيل المثال وُحِدت في التاريخ العربي خاهلي لتعبر أصدق تعبير عن موقف من الوجود، ولترصد حال الشاعر الجاهلي في قفقه ومآل

(١) تطور الصورة القية في الشعر العربي الحديث، د. معيم اليافي، صفحات لدراسات والشعر،

الأحباب، فكان بذلك أصدق تعبير عما يريد قاصداً من وراء بثه الشعري، يقول امرؤ القيس<sup>(١)</sup>:

[الطويل]

قَفَا بَثٌّ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَسْرِلٍ      يَسْقُطُ الْبَلْوَى نَبْرَ الدَّحُولِ قَحْوَمِلٍ  
قَتَوُضِحَ فَاَلْمِقْرَاءَ لَمْ يَعْفُ رَمْسُهَا      لِمَا تَسَخَّجَتْهَا مِنْ جُحُوبٍ وَشَمَائِلٍ  
إن المقصد الذي انبثج من هذه الكلمات يؤدّي فكراً محدداً، يتجلى في الإعراب عن مشاعر الأديب المقصودة بدقة، وبالتالي تعيد المتلقي تصوراً واضحاً للعالم محدداً الألفي إزاء ما يتلقاه.

هذه الموضوعات ذاتها لو انتقلت إلى بيئة أخرى ستجدها قد أحدثت بعداً آخر في مجلى الدلالة والمقصود، وربما سميت موضوعاً فيه، أراد من خلالها الأديب خطو على نهج السالفين، لكنها مع انتقالها إلى شعب آخر، أقصد شعب التصوف الفلسفي، فإن الرؤية ستتميز بمعان وتأويلات لم تعهد في سابقها.

يقول الششتري في قصيدته<sup>(٢)</sup>:

[الرمز]

مَلْ يَسَايَ سَعْدُ وَأَنْزِلْ سَاخِخُونَ      هَذِهِ الْأَعْلَامُ تُدَوِّ لِنَعْيُونَ

(١) ديوان امرئ القيس، صطبه وصححه مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت،

ط ٥، ٢٠٠٤، ص ١١٠.

(٢) ديوانه، ص ٦٨.

و تَفَتَّ عَزِيَّتُهَا كَيْمَا تَرَى      تَارَ مَنْ تَهَوَّاهُ بِالشَّعْبِ الْيَمِينِ  
لِنَفَرِي شُبَّتْ فِدِيًّا بَارَهَا      وَهِيَ لَا تُطْفِئُ عَلَى طُولِ السُّنِينِ  
قَرَّبَ النَّفْسَ وَلَا تَبْخُلُهَا      إِنْ أَرَدْتَ الشَّرِبَ مِنْ عَيْنِ الْيَقِينِ

إن عملية الانتقال هذه الموصوعة من حقلها الطبيعي الأول إلى حقلها الفني الثاني سيخلق تشكيلات رؤيوية جديدة، وينتقاله إلى حقل ثالث هو حقل التصوف الفلسفي، فإن التحليات الرؤيوية ستغدو أكثر قابلية لقراءات متعددة عميقة.

تتميز الصور الشيمية بسمو مهمة تتجلى في كونها «إذا قالت شيئاً قالت شيئاً آخر، ولذلك فإن النص يستحيل - بموجبه، وفي بنيتها الكلية - إلى وحدة سيمائية، أو علامة كبرى تنتج دلالة كلية نحوية، وتحيل على دلالة أخرى كلية لا نحوية، هي الدلالة الصوفية»<sup>(١)</sup> التي توصل الشئري ها بأساليب متنوعة لبثها في خلد القارئ.

فالمصورة الشيمية هي آلية انتقال بين الخواص والدهن، فالشئري يريد رعد حمولة تجربته العرفانية بأدوات قادرة على النقل والتجاوز، وما أن القارئ لم يصل إلى حد التدفق التي يحياها الصوفي، كان عليه أن يدركها بأدوات الحس، ومن ثم تحويلها إلى صور ذهنية تتيح فهم النجوة وإدراك طبيعتها، غير أن تلك الصور الشيمية لم تركز إلى الحمود في وجودها النصي، بل تفاعلت في بيتها الفلسفية، لتحلق آليات تجديد في منيتها ودلائلها وآلية استخدامها

\*\*\*

(١) شعر أبي مدين التلمساني، ص ٥٩.

## \* المطلب الأول - آلية استخدام الصور الثيمية وسبل توظيفها.

نُعَدُّ الصور إحدى مكونات النص الصوفي عند الششتري، وقد وظفها ليفيد منها في بثِّ معاناته ووحدانياته، لكن هذه الصور غدت صوراً جرئية من حلال وجودها وتشكلها في بصره، وبالتالي عدم مقدرتها التامة على نقل ما يريد، أو عكس ما ترنو إليه النفس.

ومن هنا كان لا بد من البحث عن آليات أخرى في بصره تجمع شتات الصور الجرئية، ولعل الصورة الثيمية السلكُ الساطع لخرائب الصور التي تشكل قوام تجربته.

أخذت موضوعة الطلل - على سبيل المثال - موقعها الطبيعي في القصيدة التقليدية عاية وفاقاً، إلا أنها في القصائد الصوفية تجلّت في أبعاد شتى موقعاً وتوطيماً، فصورة الطلل وُحِدت لداتها في القصائد التقليدية، إذ نقلت معاناة الشاعر وموقعه من الدبار وأهلها وقد حلّو، لكن صورة الطلل أجدت بعداً فنياً في المصور التي تلت عصرها الذي وجدت له، دلالةً واستخداماً، ومع التحرر الصوفي ولاسيما الفلسفي منها أجدت بعداً آخر، فالطلل في القصيدة الصوفية «مستعار فيها لينتج دلالة شبيهة بالدلالة الصوفية الأصلية»<sup>(١)</sup>

كان الوقوف على الأديرة شائعاً في العابر من زمن الشاعر، وكان الوقوف لداته ضمن الدلالة الأولى، لكنه عدا دا توظيف ثالث، إذ تجاور التوظيف الفني المتلمس حصد القدماء، يقول الششتري في قصيدته<sup>(٢)</sup>:

(١) شعر أبي مدين التلمساني، ص ٦٠.

(٢) ديوانه، ص ٤٢.

[الطويل]

أَبِ سَعْدُ قُلْ لِلْقَسْ مِنْ ذَا جِلِ الدَّيْرِ      أَدْلَكَ بِنَاسِ أَمِ الْكَأْسِ سَا حُمُرِ  
سَرِيَا لَهْ حُلْنَاهُ سَارَا تَوْقَدَتْ      عَلِي عَلِمَ حَتَّى بَدَتْ عُرَّةُ الصَّخْرِ  
أَقُولُ لَصَحْبِي عَادَتْ النَّارُ قَدْ حَرَتْ      تَلُوحُ وَتَحْمِي مَا كَدَّ هَبْدِهِ تَجْرِي  
وَلَوْ أَنَّهُ نَجَمٌ لَمَا كَانَ وَاقِعَا      تَحَيَّرْتُ فِي هَذَا كَمَا حَزْتُ فِي أَمْرِي

فالقوف ههنا وقوف على معاني صوفية لا تنقلها صور جريئة مشتة، إن ههنا التوطيف الثالث في الاستخدام الشعري حصل نتيجة التفاعل مع عناصر الحياة وما تقتضيه التجربة الصوفية «فالتفاعل بين عناصر الحياة لا شك فيه، ومظاهر الحياة الإنسانية بصفة خاصة لا تحتل في أصلها أو تتغير، وإنما الذي يتغير هو الراوية التي ننظر منها إلى هذه المظاهر الحيوية»<sup>(١)</sup> لاسيما أنها راوية بالغة التعقيد إذ احتوت لغة شاعر صوفي فلسفي، وبذلك عدت ثيمة الظلل ذات استخدام حديد.

لم تعد صورة الظلل صورة فية، فليس ذا شأنها في الدلالة الصوفية، بل يريد الصوفي من هذا الاستخدام ترجمة المعجار عرفاني في ذاته، فلا يعيبه الإفادة القسمة من موروث القدماء، إنه يخذ استخداماً جديداً للرصيد اللعوي والصوري، فتراح دلالة الظل الذي يحدث في اللغة الشعرية عامه إلى أرياح أحر متمير في شعرية المتصوفة، تبعاً لخصائص «الانزياح في الشعر الصوفي الذين نعتقد أنه المسؤول

(١) لتفسير النفسي للأدب، د. عمر الدين إسماعيل، مكتبة عرب، القاهرة، ط ٤، ص ١٤



من هذا النمط من الخطابات دون غيره»<sup>(١)</sup>.

وقد أكثر الششتري من استخدام الصور الـثيمية في بـصـوصه، وفي تجليات عديدة التوظيف، فالصورة في شكلها التـصـليدي تخدم الشاعر في ثـمـا مـو حـده، لكنه لا يكتفي بها، فيوظف الصور الـثيمية في بـصـوصه التي تحمل صوراً جـرئية تحتوي طبيعة التكوين النصي الأدبي، فإذا ما كان الانزياح الحاصل من استخدام الصورة يقوم على مبدأ كسر الرتابة الدلالية المألوفة إلى ما هو غريب مدهش، «وذلك بإسناد صفات غير معهودة إلى أشياء معهودة في الواقع»<sup>(٢)</sup>، فإن النص النصفي الفلسفي أبعد عوراً في عمليات الإسناد تلك، فصورة الطفل في النص التقليدية وُطِّقتْ لإسناد مشاعر المدح إلى ما هو معهود من مظومة العدل وتشكيلاتها، ثم استخدمت صورة الطفل في توظيف آخر فحصلت عملية الإسناد الانزياحي الأولى، ولم يتجاوز أي نص عملية الإسناد الثاني التي سوى النص لصوفي، إذ استعمل آليات الإسناد تحول ثالث اقتضته طبيعة التكوين النصي الفلسفي

وإذ كانت «اللغة الشعرية وسيلة للإيجاء، وليست أداة لتقديم معاني محددة، وهنا يكمن الفرق بين المعنى العقلي للكلمات وبين المعنى التحليلي»<sup>(٣)</sup> فإن الصور

(١) الانزياح في الشعر الصوفي، سليم سعدي، مجلة جامعة ابن رشد في هولندا، العدد الخامس، آذار، ٢٠١٢، ص ١٦.

(٢) الطاهر الأسلوبية في شعر برار، د. خلوي صالح، مجلة كلية الآداب والعلوم، جامعة محمد الخامس، سكرة، الجزائر، العدد الثامن، ٢٠١١، ص ٦.

(٣) الطاهر الأسلوبية في شعر نزار، ص ٤.

اموصوعاتية في التصور الصوفي تجاوزت المفهوم التخيلي في الاستفادة من الموروث التقليدي، فاللغة عدت وسيلة تقديم لمعان محددة أداها استخدام عقلي، لكنّ فحيت تأويلها في دهر المتلقي بحاجة إلى تجاوز المعنى العقلي، وما يوحيه من طلال ورء، ليبح في المعنى التحليلي، فيعطي للنص الصوفي قيمته ولا يقف على حدود صورته.

ومن هـ احتلف التأويل في الصور الشمية، وتنوعت آليات الرصد لموصوعات الصوفي أحدها، ولا سيما في ثيمة العزل والرحلة والحس

إن التقاط عنصر الصورة من طبيعة الأشياء في التكوين لا يعني رؤية المدع العميقة التي تتطلب مزيد بحث ودقة وتمحيص، فه تحليل عناصر الصورة الشعرية ورموزها المستمدة من الطبيعة والعلاقات القائمة بينها على النحو الذي صورها به الشاعر، كل ذلك يكشف لنا عن أن اختيار هذه العناصر والرموز وإقامة هذه العلاقات بينها يكون له دائماً أصل بعيد في أغوار النفس<sup>(١)</sup>.

وقد أكثر الششتري من ثيمات معينة في نصوصه، ووظفها توظيفاً هادفاً؛ إذ تُعدُّ صور الثيمات صوراً كليةً بوظف فيها المدع ما لا يستطيع توطيفه في صور جرتية، وبالتالي فقد سهل الششتري من موروث الموصوعات كي يرفد حمولة التصوف الفلسفي ذي الصبغة المعقدة.

ومما يلاحظ في هذه الصور، أن موصوعات الظل، والخمرة، والخس وغيرها، تحظى بموضع القبول لدى النقاد والشعراء إن وردت في سياقاتها الأساسية، لكنها تُحدث ارتباكاً تأويلياً حين ولوجها إلى عالم التصوف وتشعباته؛ وذلك لـ «عجز

(١) التصدير النفسي للأدب، ص ١١٥.

الصّوفيين في طوال الأزمان عن إيجاد لغة للحب الإلهي تستقل عن لغة الحب الحسي كل الاستقلال»<sup>(١)</sup>.

\* \* \*

\* المطلب الثاني - سياقات الصور الثيمية وتجلياتها.

إن أول سياق معرفي يفصل طريقي الصّورة بين حقيقتها ومحر ما أريدت له هو الفكر الصوفي ذاته، الذي لا يمكن فهم حقيقته إلا بعد عميق تحليل، وفهم دقيق، واستكشاف مصري؛ «لأن المتصوف قد يُحمّل أي دالّ مدلولاً جديداً، وفي أي وقت شاء ذلك، وإنما يُدرك ذلك المدلول من قبل المتلقي باستمهال الذوق، معتمداً على قرينة السياق الحالية والمقامية»<sup>(٢)</sup>.

نُعدُّ موضوع العزل من أولى صور الششتري ذات السية الكلية، فقد أفاد من هذا الخقل في بصوصه، لكنّه شغّب دلالتها وحدد سياقاتها، فعدت جديدةً التناول دقيقة التوظيف

والنحرية الصّوفية تجربة إنسانية في مقامها الأول، وبذلك غدا التقارب شديد الحصول بين الحب الإنساني والحب الإلهي، ولا سيما في الباب العدري منه، بل يمكن عدّ الكثير من النصوص الصوفية نصوصاً عدرية لسوا محذ الصّورة الموضوعاتية وسياقاتها؛ إذا احتلظ «موضوع الحب الإنساني بموضوع الحب الإلهي وتقاطعت مراميها، فلم يعد في إمكان الدارس معها أن يفرق بينها

(١) الأدب في التراث الصوفي، ص ١٨٢

(٢) الأرياح في الشعر الصوفي، ص ٣٣

في غياب قرينة وطبيعة<sup>(١)</sup>.

لقد وظّف الشنري رمز المرأة في موضوعة العزل بوصفها «مرآة الجوهر  
أنثوي» أشرب طيبة إلهية مبدعة متجلية في كل الوجود<sup>(٢)</sup>، فيقول في موشحته<sup>(٣)</sup>

قلبي هـ ليل وليل هـ السمي	تسنيقي خميري
كعبة الخسبي هي الجذث بسا	رئة الخسبي
أه مغنى الوجود في الاضطاح	لدي وجدي
عزوبي وخدة الحق سا	واخبطوا خنري
لا أرى في خصرة الحق فنا	مس بسوى وثري

إذا كان السبب «في حقيقته وفي جذوره» التقية اللاواعية مظهرًا من مظاهر  
التوق إلى الخلود بالاتحاد بالجنس الآخر<sup>(٤)</sup> فإن موضوعة العزل الصوفي جعلت  
هذه الحقيقة مجازاً في التوحيد- مع التبره- فليس العزل وما احتواه من صور جرتية  
سوى تعبير عن تطلع الصوفي في معراجة الأول بُعد العباب، وذلك للاتحاد بمن  
عليه مدار مسمته ووجوده، ألا وهي لحظة الجمع مع الحق، وهما تتحقق ديمومة  
السعادة الأبدية، إذ ما كل من طلت اللقاء نالهُ.

وما يلاحظ في ثبات الشنري مرجه بين موضوعتين أو أكثر في قصيدة

(١) شعر أبي مدين التلمساني، ص ٦٧.

(٢) المقاليد الوجودية في المائدة الوهمية، ص ٧١.

(٣) ديوانه، ص ١٦٧.

(٤) المعجم الأدبي، ص ١٦٨.

واحدة ليتضاعف التعبير الممي قيمة، ولتعمق المعنى الفلسفي عوراً، يقول الششتري في إحدى قصائده<sup>(١)</sup>:

[الكامل]

أَبْشَحَ التَّرَكُّبُ فِي هَاءِ الدَّارِ	وَأَنْزَلَ بِسَاحَتِهَا نُزُوءَ الْجَارِ
يَا صَاحِبَ رُوحَهُنَّ مِنْ نَضْبِ الشَّرَى	وَأَعْلَمَ بِأَنَّكَ مَا تَقِيَّتَ لَسَارِ
وَنَظَرُ إِلَى الْمَعْنَى الَّتِي يَتَذَوَّلَا	مَالِ الرُّقَمَتَيْنِ عَنْ يَمِينِ النَّارِ
وَأَشْرَبَ مِنَ الرَّاحِ الَّذِي يَقْرَى بِهِ	لِلْمَوَارِدِ الصَّادِي عَلَى الْمَرَارِ
وَسُغِيَ إِلَى الْأَحَابِ وَأَخْلَعَ عِنْدَهَا	تَهْتَرَمَ مِنْ طَرِبٍ إِلَى الْأَوْتَارِ
وَذُخِلَ مَعَ التَّذَمُّاتِ فِي آدَائِهِمْ	وَأَخْفِطُ عَلَى الْكِتَابِ لِلْأَنْزَارِ

فالذي يريده الششتري من موضوعه الطلل لم يعد مرل حبيسة، إنه مكان قداسة فيه بشوة الهائمين، حُقِّقَ لِمَنْ يُلْعَبُ الهباءُ، وما ذاك سوى هيام العارفين لحظّة الجمع التي لا قول فيها، والصورة الشيمية المروجة هنا شكلت العبد الأول في ثالث الصوفي المقدس.

ولم تأت موضوعه العزل منفردة إلا في القليل من نصوص الششتري، فقد امتزجت بموضوعه الحمرة، فعدت صورتين كليتين تحتويان صوراً حرثية، وهما يبدو غنى النص الششتري بالصور وتموجاتها.

يكمن الخطأ الدقيق بين موضوعتي العزل والحمرة، كون الأولى تعتر عن

(١) ديوانه، ص ٣٩

البعد الأول في ثلوث التصوف المقدس، فليس الشوق إلى اللقاء ومكيدة لأهوال  
ولأحوال ابتداء الوصول إلا تعبيراً عن التطلع للحظة الجمع، وما الحمرة سوى  
نحج يعكس تلك اللحظة إذ لا قول، ومن هذه الصورة المروجة قول الشترى  
في قصيدته<sup>(١)</sup>:

[الخفيف]

زَارِي مَنْ أَحْبَبْتُ قَتَلَ الصَّنَاعَ	فَحَلَّالِي تَهْكِي وَافْتَضَّاحِي
وَسَقَّيْ وَقَالَ لَمْ تَسَلْ	مَا عَمِلَ مَنْ أَحَبَّنَا مِنْ جُنَّاحِ
فَأَذْرُ كَأَسَ مَنْ أَحْبَبْتُ وَأَفْوَى	فَهَوَى مَنْ أَحْبَبْتُ عَيْنُ صَلَاحِ
لَوْ سَقَّاهَا لَمِيتَ عَادَ خَيَّ	فَهَي رَاحِي وَرَاحَةُ الْأَرْوَاحِ
لَا تُلْمِئَنِي فَلَسْتُ أَصْعِي لِعَدَلٍ	لَا وَلَوْ قُطِعَ الْحَشَا بِالصَّبَاحِ
مَا أَحْبَبْتُ خَدِيتَ دُكْرَ حِينِي	بَيْنَ أَهْلِ الصَّفَا وَأَهْلِ الْفَلَاحِ
قَدْ نَحَلْتُ الْحَيْثُ فِي جُنْحِ لَيْلِي	وَحَبَّائِي بِوَضْلِهِ لِلصَّبَاحِ
طَابَ وَقْتِي وَقَدْ خَلَعْتُ عِذَارِي	فَأَسْقِنِي بِالنُّكُوسِ وَالْأَقْدَاحِ

فالصوفي المتطلع لشوه اللقاء يمني النفس بصور ثيمية تعبر عن شديد  
مكابداته ولاعج أشواقه، لذلك فقد جلاها بثيمة العزل وحقق من حلاها دلست  
الوارد النصي، فلا يمكن نقل تجارب الصوفي المتطلع للقاء إلا بتشكلات مرصوعاتية  
بعائشها أي متلق، ولذلك قال: (لا تلمني فليست أصعي لعدل)، وهذه الصورة

قريبة التناول لأي قارئ، أراد منها دلالة عميقة في مجاهداته، إذ الرؤية الصوفية أعد عوراً من أي صورة عرفها الإنسان، وحينما قرّر هذه الصورة تلك الرؤية، ثنى بصورة الحمرة التي تدل على لحظة الجمع، وما يترتب عليها عقيب الكشف، ويدتجج حرق المهدف من مرجح الثميتين؛ إذ الأولى بعد عياب أول، والثانية جمع وكشف، وما كان هذا المعنى الصوفي أن يتحقق إلا سهل الششتري من صور موصوغة قريبة المأخذ، وهو ما حققته تلك الأبيات.



#### \* المطلب الثالث - غايات التوظيف اليميني:

الم الششتري بالموثوث وجدد في أعاده، فعدا التوظيف لموضوعاته جديداً، وهذا شأن المتصوفة حين يلمون بموضوعات موروثة وصور معهودة، «إلا أنهم في إلمامهم بالثابت الموثوث والمتداول الشائع، كانوا يشربون طابع الرموز والتلويع على ما يتطلبه الموقف والسياق الغنوصي للتجربة الصوفية من مقتضيات»<sup>(١)</sup>

تعدّ تجليات الموصوغة الحمزية ذات هدف يقصده الششتري، فمنها ترشح رؤية الشاعر الفلسفية للوجود والملكوت، والحمرة لها تجليات ماثلة للعين إذ تدو أثر العيبة عن الصحو لكل مرتشف، وهذا سياقها الأسامي، لكن الشاعر لا يستطيع نقل تجربته التي استغرقت في المشاهدة والكشف إلا بتفريب السياق الأساس من مجاز ما يريده، فلحظة الجمع بعد طول مكائدات في معراج المصامات و لأحوال

(١) الرمز الشعري عند الصوفة، ص ٣٠٢.

ستعيتُ الصوفي عن كل شيء إلا هو، بل إن معرفة الصوفي بحقيقة الله توجب العية قبل لحظة الجمع.

ويمكن نيل هدف آخر من موضوعة الخمرة كونه تودي بصاحبها إلى انتميط بأشياء لا يدرك كنهها، ولا يُعرف مقصودها، والخمرة سكر الصوفي «يفيب عن تميز الأشياء، ولا يفيب عن الأشياء، وهو أن لا يميز بين مرافقه وملاده وبين أضدادها في مرافقة الحق، فإن غلبان وجود الحق تسقطه عن التميز بين ما يؤله ويلذه»<sup>(١)</sup> وهي حال لصوفي إن عاب، فليس الشطح الذي يراه في نصوص التصوف إلا صورة مجازية تقصّت صورة الحقيقة.

فلسوفي الذي كان يرى في اللغة عجزاً عن نقل ما يريد سلهأ إلى موضوعة الخمرة الكلية، لأن الشطح فيصان مشاعر، «فالماء الكثير إذا جرى في نهر ضيق يفيض من حافيته، ويقال شطح الماء في النهر»<sup>(٢)</sup>.

وقد أقر الشنري بذلك في رسالته الشنرية فقال: «لأهل كل طريقة وعلم الماظ يصطلحون بها على المعاني الموضوعة في تلك الطريقة... وهي تشكل على الغير»<sup>(٣)</sup>، وهذه الموضوعة المروجة بالعرل بأن اهدف العدم من التوضيف، يد «تجسد حركة النصوص الحية (الصاعدة - النازلة)، وهي الحركة الحية التي

(١) التعرف لمذهب أهل التصوف، ص ١٣٥.

(٢) المع، لأبي نصر السراج الطوسي، تحقيق عبد الحليم محمود، دار الكتب الحديثة بمصر، د ط، ١٩٦٠، ص ٤٥٣.

(٣) الرسالة الشنرية، ص ١٦٦.



ترنسم في أذهاننا، وتتصور على شكل هرمي ممثلة بذلك التجربة الصوفية العملية في أطوارها الثلاثة<sup>(١)</sup>.

وبدا ما انتقل إلى موضوعه الحبيب فإنما يجد البعد الإنساني متجدياً في هذه الموضوعات على أشده، لأن طري الحبيب ذات شاعرة توافقة لما تحس إليه وتصو إلى لقائه، وهو الطرف الآخر، وهذه المقاربة في موضوعه الحبيب - على مر العصور - أقرب صده شعر التصوف، إذ تُعدّ مكائدات الصوفي ومجدهاته ابتغاء البقاء أساس المقاربة، ففي البعد حنين.

لكن السمة العارفة التي تجعله صوفياً أحلى ما تكون ضمن مفهوم الرموز وسياقاته الصوفية، فالسياق الصوفي محال أوجه، لا يكتفي بالقراءة السطحية التي تبقيه في إطار الحبيب المعهود، فليست العيس سوى الششتري، وليست الحمى سوى لحظة الجمع مع الحق، وليست الركاب سوى مقامات التصوف وأحوالها، فالمسافر هنا من عبر عن العدة الدنيا إلى العدة القصوى، أي خرج عن الأوصاف الدنية إلى الأوصاف العلية، ويقال على السالك وهو المسافر بقلبه<sup>(٢)</sup> يقول الششتري في قصيدته عن هذه الموضوعات<sup>(٣)</sup>:

[الكامل]

لنؤيس شوق قادهما نحو الشرى      لما دعا أجهتها داعي الكرى

(١) شعر أبي مدين التلمساني، ص ٧٠.

(٢) المصدر السابق، ص ١٦٦.

(٣) ديوانه، ص ٤٩.

أزخ الأرمّة وأتبّعها إثمها      نذري الحصى التجديّ مع من ذرى  
حُثَّ الرّكّاب فقد بدت سلخ لنا      وانزل يمين الشّعب من وادي القرى  
وشتّم ذاك الثّرب إذ ما حتته      ثلّغني عند الشّم مسك إدفرا  
هدا وصنت إلى العقيق فقل لهم      قلت المئيم في الحيام قد انزى  
يا أهل دامة كم أروم وضالكم      وأينع به العمر لو ف يشتري  
وأشدّ غروة فربكم بيد الرّضى      والذهر يفصم ما أشدّ من العرى

وقد أتت موصوعة الحين عمروجة موصوعة الرحلة، فالخين مكيدات الوصول، ولا تتحقق إلا بموصوعة لا تخرج عنها، ألا وهي موصوعة الرحلة، فيها يصل المسافر ويرحي الأرمّة، يقول الششترى في موشحه عن هذه الموصوعة<sup>(١)</sup>

أنق عصاك أمسافر      يباب شايح الحفائق  
تقبل منك الإرادة      إن كنت بالطفر فبق  
حل الطّاق المُنطق      وأحلغ عدلك واقبل  
بغيت عاشق مشوق      إلى الحبيب عسى يقبل  
من حالذير الاجئة      يطلب قون الحلاعه  
يشتى بكاس المحنة      صر السمكان والجماعه  
حتى يصير حالوا بسنة      لأهل تلك البضاغة

والششترى - شأن باقي المتصوفة - أفادوا من موصوعة الرحلة في تكوين

صورة تيمية عامة تحتوي صوراً دقيقة، تعطي كل واحدة منها تأويلاً معيَّناً، وتعطي بدلالاتها الكلية مفهوماً أوسع في إطار الرؤية الوصفية الفلسفية، ولدت وُظمت موضوعة الرحلة لدى شعراء التصوف؛ إذ وحدوا فيها ضالتهم التعبيرية، فاتخذوا منها لغة إشارية ورمزية، يحيل فيها الرحيل المكاني على رحيل صوفي، أو عروج روحي<sup>(١)</sup> يدور في أبعاد التصوف الثلاثة

وهكذا فإن الصور الموضوعاتية كشفت عن مريد عموضي في تجربة الششتري، وإن لم تُعدْ صورة بالمعنى الملائمي الثالث، فهي استخدام هذه الثيمات وسل توصيفها تجت القصائد عن أسى معاني التأويل والعموض، وبها كانت قصائد صوفية المنزع والمآل والمهدف.



(١) شعر أبي مدين التلمساني، ص ٩٠.

# والفضلُ للبرِّ

## الإيقاعات المانزة في نصوص الششتري

• المبحث الأول: مكونات الموسيقى في القصائد العمودية.

• المبحث الثاني: مكونات الموسيقى في موشحاته



## والفضل الثاني

### الإيقاعات المانزة في نصوص الشششري

تُعَدُّ الموسيقى الشعرية من العناصر المهمة في الساء الشعري، فهي الركن الأساس في الميراث النقدي الاءى بمفصل بين حطاب شعري وآحر، وذلك لما تُحدثه الموسيقى من نشوة تمنعها في القارئ والمستمع، ولأهمية الموسيقى فقد أشير إليها في عابر تاريخ الفكر الإنساني، من خلال العلاقة القائمة بين الورد الشعري والشاعر، فالورد الشعري هو ما يسمح بإطلاق كلمة شاعر على الباطم<sup>(١)</sup>، وقد اهتم العرب - منذ شأتهم الشعرية - بالموسيقى الشعرية وإيقاعاتها، فشا علم العروض، فلا يُسمى القول شعراً ما لم يجمع لمقاييس الورد الاءى انتظمت عليه أشعار القدماء، فأول ما استرعى الانتباه في المعالجات النقدية العربية لموسيقى الشعر هو للورد، وشعر «كلام موزون مقفى يدل على معنى»<sup>(٢)</sup>، بل إن الورد «أعظم أركان حد الشعر، وأولها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وحالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيباً في التقفية لا في الورد»<sup>(٣)</sup>

(١) يُنظر: فن الشعر، ص ١٣.

(٢) نقد الشعر، لأبي الفرج قدامة من جعفر، تحقيق د. عبد المعم حماحي، دار الكتب العممة، بيروت، د. ط، ص ٦٤.

(٣) العملة في محاسن الشعر وادابه، ج ١، ص ١٣٤.

لقد «رُتبط مفهوم الإيقاع بمفهوم الشعر منذ القدم، وإن كان الإيقاع محصوراً عندهم بالوزن، فلم يكن الشعر العربي في محاله المتحلّق إلا مقطوعة عائية، وهذا ما أكّده الدكتور شوقي صيف في كتابه، إذ أدخل الشعر العربي القديم ضمن حيز الشعر العائتي<sup>(١)</sup>، وعليه فإن الموسيقى الشعرية وإيقاعات الوزن كانا هما النصيب الأكبر في معيارية الشعر وميرانه، فلولا هذه المسحة الموسيقية في القول لما عدّ لتألف كبيراً لدى منتقي الشعر، ومقدار إجادة الشاعر في توطيف هذا العصر المهم ودقته فيه يكون القول أدعى في النص، لأنها تساير المعاللات الداخلية في المنتقي تخرجها إيقاعات القول.

ومع تقدّم النقد وبرور نظريات شتى، أخذت ملامح الإيقاع تتسع لتشمل - ناهيك عن الوزن والقافية - عناصر الإيقاع الدأخلي، وتناغم الحروف، وجرسها الموسيقي، لكن يبقى الشعر عتقاً بحصوصية الوزن والتقنية على مر العصور، «فالشعر جاءنا منذ القدم موزوناً مقفى، والشعر لا يزال في كل الأمم موزوناً مقفى، نرى موسيقاه في أشعار البدائيين وأهل الحضارة، ويستمتع بها هؤلاء وهؤلاء، ويحافظ عليها هؤلاء وهؤلاء»<sup>(٢)</sup>.

لقد فطر النقاد القدامى إلى أهمية الإيقاع المعكس في الوزن، فله مهمة توحيه الوطنية الخيالية للحطاب الشعري، بل هو الحدّ الفاصل بين شعر وغيره، على اختلاف

(١) يُنظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي صيف، دار المعارف، القاهرة، ط ١١،

د. ت، ص ٤١.

(٢) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أسس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٢، ١٩٥٢، ص ١٥.

ما درج عليه النقد الحديث في إعائه بعض أسس الإيقاع التي احتضنها الشعر، وهو ما تولد عنه شعر التعجيلة وما يسمى بالشعر الحر، فالشعر «كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم، بما خضع به من النظم الذي إن عدل عن جهته تجتهد الأسباع، وفسد على الدوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صحت طبيعته وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه»<sup>(١)</sup>.

ولأهمية الوزن الشعري وموسيقاه فقد استعيرت موسيقا الشعر فيما ليس له، ولم يستعمل في مثله لدى شعراء العرب القدماء؛ تسهلاً للحفظ، فلم تكن موسيقا الشعر هذه الأهمية العظمى لما استعيرت في نظم المتون العلمية. فلا «يضير الشعر أن تستمار موسيقاه في نظم ما ليس من أغراض الشعر كما فعل بعض القدماء في نظم حقائق العلوم»<sup>(٢)</sup>.

لقد تميز الخطاط الصوفي عن باقي الخطاطات واستأثر لنفسه بصور وجماليات، فعدت تراكيب صورته منفردة كما يثبت في الفصل السابق، والأمرداته في حقل الوزن الإيقاعي، إذ صاغت السبل المخرجة في إيقاعات القصيدة، فلنصوفي عالمه الخاص، ورؤيته الكونية المنفردة، وهذا ما سيطوع تجليات روائه شعراً، فالشعري خلج ثوب القداسة على مدلولات الأوران، ومدّ فيها مصامير جديدة، فالورن هو الورن، لكنّه عمل على ابتكار شعرية إيقاعية جديدة الدلالة، تتسجم مع رؤيته للملكوت

(١) عمار الشعر، محمد بن أحمد بن طائفة العلوي، تحقيق محمد رعدول سلام، مشاة انداز،

الدمرة، ط ٣، ١٩٦٥، ص ٤١

(٢) موسيقى الشعر، د إبراهيم أسس، ص ١٤



والوجود، بما يعارق معطيات الشعرية القديمة.

\* \* \*



### \* المطلب الأول - الدفع الصوفي وأثره في الإيقاع:

إن الكمية التي يُشكّل فيها الشاعر خطابه تتحدّس كبرى، تحمل في طياتها بسى صغرى، وهو ما يطلق عليه الوحدات الصوتية، وحدات تحرف عن لسمط العادي المألوف بدءاً من أصغر وحدة، إلى وحدات مجتمعات تشكل قوم السية الموسيقية للنص.

تعطي الحملة الخطابية معاني عديدة لا تعطيها كلمة مفردة، فصلاً عن حروف تشكل سبة الكلمة، فإذا ما أخذت تلك الكلمات موقعها الصحيح في الحملة، فقد تحققت أولى شروط التكوين القويم لأي خطاب، وإذا ما عُرضت على ميران موسيقي براعي أذن المستمع وحال المحاطب، كان ذلك شديد الوقع بالغ التأثير.

لذلك لم يهمل المتصوفة باب القصيد والموشح في بثّ رؤاهم ومواحدتهم وأحوالهم؛ انتقاء بقل تلك التجربة العميقة، ولا يمكن تحقيق ذلك إلا بأدوات تنقي قولاً لدى المتلقي، فليحاً الشعراء إلى القصيد

ولا بدّ من معايير مزية تُعَدّ أسباب داك القول، وأولاهما ما يتضمنه الشعر من ورث عروصي يسي عن إيقاع موسيقي نالقه الأذن ويقضه الحال، فالورث لم يأت لعادة مزية مطلقة، بل عكس رؤى المحاطب في خطابه؛ لأن سبة الورث تقابل سبة اللغة، فاللغة تتكون من وحدات صوتية هي الحروف، كما أن الورث يتكوّن

من السواكن والمحركات، وحروف اللعة تتجمع لتكوّن كلمات، كما أن المتحركات والسواكن تجتمع لتشكّل أساماً وأوتاداً، وبإضافة كلمات اللعة إلى بعضها تشكّل الحمل، وبالحمل تنشأ التصوُّص، كما تتكوّن التعميلات من مجموع الأساب والأوتاد، وتجاور التماثيل يعطيه وزن الشطر، وانشطاران يؤلّد البيت، وتنشأ القصيدة بالآيات<sup>(١)</sup>، فأَيُّ عرصٍ لأَيِّ قصيدةٍ لا بدّ فيه من انتظام البنى الصوتية وترانيتها وفق قواعد العروض العربي، وإلا عدا القول بـ «فلا بدّ في الشعر من إيقاع أو موسيقا معينة تعكس نفسية الشاعر إنسان عملية الإبداع، أو روح القصيدة وجوهرها، وتسوّغ من ناحية أخرى استيعابها من المتلقي»<sup>(٢)</sup>، ولدنّ كان القصيد من الششتري ما يقصده السائرون، فعمد إلى تأسيس رؤيته تأسيساً مسيّاً في حرة منه على أساسٍ صوريّ يتبع قواعد الوزن العروضي متنوّع الجور.

وقد احتفب العلماء في صلة الوزن العروضي بمعنى الشعر وغرضه، محرم القرطاجي<sup>(٣)</sup> يقول «ولما كانت أعراض الشعر شتى، وكان بها ما يقصد به الجذ

(١) يُظنّ أوزان الشعر، مصطفى حركات، الدار الثقافية لنشر، القاهرة، ط ١، ١٩٨٨، ص ١٨.

(٢) صورة تقرّيبية للإيقاع وتظوره في الشعر العربي، سليمان جبران، المجلة، مجمع اللغة العربية، جيبا، العدد ٢، ٢٠١١، ص ٩.

(٣) أبو حسن حارم بن محمد بن حسن الأنصاري القرطبي، ولد عام (٦٠٨هـ) بهرطاحته لأندلس، وهي من مداخل كورة في الجانب الشرقي من الأندلس، شيخ البلاغة والأدب، من مصنفاته سراج اللغات، وقصده في الجور على حرف الميم، حظي بمكانة مرموقة =

والرّصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة. ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان<sup>(١)</sup>، فقد ورّع الأوزان نغماً لعرص الشعر، ولذلك - وفق تصوّره - لن يجد في البحور الأساس سوى المحم، والحرل، والشريف من المعدي، وهي رؤية لن تستقيم أمام المخروون الشعريّ لدى كل شاعرٍ، وعليه فليس لطول التعمية أو قصرها دورٌ في الدلالة معيّناً، فالقصيدة «بينة مفتوحة» تمثل وحدات بنائية مغلقة على ذاتها، يفصل بعضها عن بعض، وهي من ناحية الشكل الموسيقيّ تكرارٌ للوحدة الأولى التي تتمثل في البيت الأوّل منها، فاليّيت هو الوحدة الموسيقية القائمة بذاتها التي تتكرر في القصيدة<sup>(٢)</sup>.

لا بد في البداية من إحصاء رقميّ لقصائد الششتري وتوزّعها في حقول البحور وتعميلاتها؛ ابتداءً تحديد معطيات تشكّل الرؤية وتستطوq التجربة الصوفية، فقد أثبت الدكتور علي سامي النشار إحدى وأربعين قصيدة، أُنشئت في أوّل ديوان

= بين عمى عصره، أثره الخليفة الحفصي المستنصر مرلة سامية، وجمعه حكيمٌ نوكلٌ إليه مصنفات أفرام بيت فيها برأيه، توفي عام (٦٨٤هـ)، يُنظر معه الوعدة في طبقات اللعويين وإسحاق، ح ١، ص ٤٩١ - ٤٩٢، ويُنظر أيضاً إشارة التميمي في برحم لحاة والمعويين، عبد الباقي ابن عبد المجيد البهاقي (٦٨٠ - ٧٤٣هـ)، تحقيق د. عبد المجيد ديب، ط ١، ١٩٨٦، ص ٨١.

(١) منهاج السلفاء وسراج الأدباء، لأبي الحسن حازم القرطاجي (٦٨٤هـ)، تحقيق محمد الحبيب بن حوقة، دار الغرب الإسلامي، د. ط، ص ٢٦٦.

(٢) التفسير النغمي للأدب، ص ٦٩.

الششتري بعد عملية تحقيق منهجية، وبذلك سيكون التوزيع الرقمي مسيلاً على هذا الأساس، فقد أنت قصائد الششتري موزعة كالآتي

البحر الشعري	عدد القصائد
الطويل	٩
الرمل	٨
المنسرح	٦
البسيط	٤
الكامل	٤
الخفيف	٣
الوافر	٣
السريع	٢
المتقارب	١
المجثث	١

إن هذه الأبحر تمثل حاصل نتاجه الشعري العمودي، وما يلاحظ في هذا الجدول خطوة الطويل في العظم، فقد نظم عليه تسع من القصائد مشتتات، يمينه الرمل، فالمنسرح.. إلخ.

فختيار الشاعر هذه الأوزان جاء ملائماً لرؤيته العرفانية العميقة بالمعاني الصوفية الفلسفية العميقة<sup>(١)</sup>.

(١) وهو كلام دقيق، إلا أن الناحية حياة معاش اكتسب بذلك فهمٌ تُدري بحبيب ذلك بعمق وورطه بموسم الإيقاع، فنظر الأشكال الشعرية في ديوان الششتري، ص ٣٤ - ٣٧

إن نسبة حضور الطويل في قصائده أخذ الحيز الأكبر فقد أتت النسب على

الشكل الآتي:

النسبة وروده	البحر
٪٢١.٩٥	الطويل
٪١٩.٥١	الرملي
٪١٤.٦٣	المنسرح
٪٩.٧٥	البسيط
٪٩.٧٥	الكامل
٪٧.٣١	الخفيف
٪٧.٣١	الوافر
٪٤.٨٧	السريع
٪٢.٤٣	المتقارب
٪٢.٤٣	المجتث

الطويل يمثل «بفحamته إيقاع القصيدة الكلاسيكية، ويليه الكامل والوافر والبسيط والخفيف»<sup>(١)</sup>.

وقد سمي طويلاً لأنه «قام الأجزاء سالم من الحزء. وقيل لوقوع الأوتاد أول أجزائه وهي أطول من الأسباب»<sup>(٢)</sup> فالورن كثير المقاطع يحتاج إلى إعداد ذهني

(١) صورة تقريبية للإيقاع وتطوره في الشعر العربي، ص ١٠.

(٢) العمود العمرة على حانا الرامره، لدر الدين أبي عدا الله محمد بن أبي بكر الدماسي =

في إثباته، ولذلك ستبدو حقيقة الثالث الصوفي - في بعد الغياب الأول والجمع و لعياب الثاني - بارزة في الطويل لكون الششتري مدركاً لاستخداماته وقد جاءت قصائد الطويل موزعة على معاني وأبعاد، فكان لعدد العياب الأول قصيدتان، ولعدد العياب الثاني قصيدتان، وأحدث قصائد رؤاه الصوفية ونظرياته خمس قصائد، وإن كانت حدود الفصل التام بين قصائد التطير الصوفي وأبعاد التصوف متعثرة، إلا أن السمة البارزة ستكون ظاهرة فيما يأتي من بين

لقد أراد الششتري من الطويل أن ينقل تجربته العميقة، مع الاحتفاظ بصيغته الموسيقية متواليّة المقاطع على الأذان؛ وذلك انتقاء شيوخ طريقته وفلسفته، فقصائده ذات الصلة العلمية أتت من الطويل، مما يعكس إرادة الششتري العميقة في تبيان رؤاه.

يقول الششتري في قصيدته<sup>(١)</sup>:

[الطويل]

سَلَوِي مَكْرُوءَةٌ وَخُذْتُ وَاحِدَةً	وَشَوْفِي مُقَيَّمٌ وَالتَّوَّاضُّعُ عَدِيثٌ
وَبِي لَوْحٍ قَلْبِي مِنْ وَدَادِكَ أَشْطَرُّ	وَذَمْعِي مِدَادٌ مِثْلُ مَا الْخُسْنُ كَاتِبٌ
وَقَارِئُ فِكْرِي لِلْمَحَاسِنِ نَالِيَا	عَلَى قَرَسٍ آيَاتِ الْجَمَالِ يُوَاطِبُ

فهذه القصيدة تمثل بعد العياب الأول في معراج التطلع لبعد الجمع، توصل

= (٧٦٣ - ٨٢٧هـ)، تحقيق الحسني حسن عداقه، مكتبة الخامحي، القاهرة، ط ٢،

١٩٩٤، ص ١٣٧.

(١) ديوانه، ص ٣٤

الششتري لذلك بالبحور طويلة التفعيلات، وذلك لمزيد شرح الحال في معراج الوصول.

لكن قصائده الخمس نسي بوصوح عن شعر فلسفي قوامه مزج بين عالم الملكوت والوجود، يقول الششتري في إحداها<sup>(١)</sup>:

[الطويل]

وَحُشِّنُمْ كَثْرَ الْكُؤُوبِ حُلَّ عَقَابِنَا	مِنَ الْعَقْلِ وَهُوَ الْمُسْتَعَاذُ مِنِّي أَنْدَهَرِ
وَرِي كَثْرِكَ الطَّلَسَمِ بِالذَّلِّ صِبْغَةً	وَدَلِيكَ إِكْسِيرٌ يُنْقَبُ بِالْكَسْرِ
وَيَفْتَاخُ سِرُّ الْخُرُوبِ وَدُرْمِهَا	وَفَكُّ مُعَمَّى السَّرِّ يَنْحُلُّ بِالسَّرِّ
وَكَمْ دَاهِسٍ قَدْ حَارَى عِطَمَ مُوجِهِ	وَلَمْ يَذِرْ مَا مَعَاهُ فِي السَّمَدِ وَالْخَرَرِ
فَبِنْ تَمَحَّجِ التَّفْرِيقِ كَانَ مُسَاهِرًا	عَلَى مَرْكَبِ الْبِرِّ الْمُقَرَّبِ لِلسَّرِّ
وَإِنْ فَهِمَ الْأَسْمَاءَ كَانَ حَلِيمَةً	وَعَامِلَةً فِي الرَّفْعِ يَغْمَلُ فِي الْخَرِّ
وَمَا شَمْتُ مِنْ سِرِّ الْأَنْبِيَاءِ الَّتِي	شَعَرْتُ بِهَا مَنْظُومَةً وَسَطَ الشُّعْرِ
فَأَنْتَ أَنَا بَلْ أَنْتَ أَنْتَ هُوَ الْبَدِي	يَقُولُ أَنَا وَالْوَهْمُ مَا جَرَّ لِلْعَبْرِ
وَمَنْ لَا يَرَى غَيْرًا فَكَيْفَ اقْتِفَارُهُ	وَقَدْ حَقَّ لِلتَّسْلِيمِ وَالسُّطَمِ وَالشَّرِّ

لقد بدت فلسفة الوجود بارزة فيما تحيرته من قصيدته، وهي سبب لجوئه إلى هذا الوزن الموسيقي.

وما يلاحظ أن الششتري عثر عن فلسفته من حلال أبحر عديدة، وأورار

(١) المصدر نفسه، ص ٤٤.



موسيقية مختلفة، بل عتبر عن ذلك موشحاً ورحلاً، لكن خصوصية الأسحردات التفعيلات الطويلة أنها تتحقق من سطوة التكثيف، فلا يسعف بحر قليل التفعيلات الششتري من مث مثل هذه الفلسفة في وحدة الوجود إلا مكثماً.

وقد سى أطول قصائده وأقامها من لسات الطويل الإيقاعية، فإذا ما كان «الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع، يصب فيه من أشعائه ما ينفس عنه حزنه وجرعه»<sup>(١)</sup>، فإن مقتضيات التصوف الفلسفي أكثر عوراً للطويل من التفعيلات؛ وذلك ابتغاء البث العرفاني، والشعر لصناعة ذات قواعد إيقاعية دقيقة، لا تؤخذ هوناً، بل يقف الشاعر طويلاً يهذب ويدقق ويجذف؛ حتى تستقيم القصيدة وتتوازن إيقاعاتها ويحكم سبيلها، وتحسن في الأسباع<sup>(٢)</sup>، وإلا عدا القول فلسفياً أول بالفلسفة أن تضمه في أصنامتها.

يقول الششتري في قصيدته<sup>(٣)</sup>:

[الطويل]

أرى طاساً مَبَّ الرِّيادة لا الحُسنى      بِمَكْرِ رَمَى سَهْمًا قَعَدَى بِهِ غَدَا  
وَهَلَّيْتُ مَطْلُوبًا مِنْ وَجُودِنَا      نَعَيْتُ بِهِ عَا لَدَى الصَّغْقِ إِذْ عَا

(١) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص ٥٧.

(٢) الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن الوحي، دار الخصاص لنشر والتوزيع، دمشق، ط ١.

١٩٨٩، ص ٥١

(٣) ديوانه، ص ٧٢

تَرَكَنا حُطُوطاً مِنْ خَصِيضِ حُوطِنا      مَعَ الْحَقِيقَةِ الْأَقْصَى إِلَى الْمَطْلَبِ الْأَسْفَى  
وَلَمْ نُلْمِ كُنْهَ الْكُؤُوبِ إِلَّا نَوَافِها      وَلَيْسَ شَيْءٌ ثَابِتٌ هَكَذَا الْفَيْها  
مِرْفُضِ السُّوَى مِرْضٌ عَلَيْنَا لَأَنَّا      بِمِلَّةِ نَحْوِ الشَّرِّ وَالشَّكِّ قَدْ دَنَا  
وَلَكِنَّهُ كَيْفَ السَّبِيلُ لِرَفْعِهِ      وَزَافِصُهُ الْخُرْفُوضُ نَحْرُ وَمَا كُنَّا

تُعَدُّ معطيات القصيدة هذه مع قصائده التنظيرية الفلسفية خير معبر عن فكر الششتري، إذ إنَّ مرَّةَ الطويل في شيعه وكونه قد جاء ثلث الشعر العربي القديم منه<sup>(١)</sup> لا يعني دور بقية البحور في استعادة الششتري منها، وتوطيف موسيقها لنقل فلسفته، «فليس لموضوعات القدماء وزنٌ خاصٌّ بكلِّ موضوع»<sup>(٢)</sup>، لكنَّ الحرس الموسيقي للطويل وقدرته على التعبير جعلت له المكانة الأولى

وكان للمسرح نصيبه في نقل الفلسفة الصوفية، لكنه بطبيعته تمخَّج الأدب، وذلك لما فيه من عَنَبٍ ومشقَّةٍ، فلا يشعر القارئ بموسيقا القصيدة إنَّ قيلت، ولذلك هجره لمحدثون ولم يطمعوا فيه إلا برراً يسيراً، وربما بقرص في قابل الأيام<sup>(٣)</sup> لكنَّ الششتري نظم عليه قصائد المتفلسف الصوفي فعدا الإيقاع ثقيلاً تستثقله النفس فلم يكثر منه، إذ أتت قصائده في مت من المنسرح.

يقول الششتري في قصيدته<sup>(٤)</sup>:

(١) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص ١٧٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٧٥.

(٣) يُنظر: المرجع نفسه، ص ٩٢-٩٣.

(٤) ديوانه، ص ٦٤.

[المسرح]

لِنَفْقَرِ أَفْرَ فُكْرَ لَمْ تَعَا      وَاعْمَلْ عَلَى حُبِّهِمْ وَخِدْمَتِهِمْ  
 إِنْ عَرَفْتَ نَفْسُكَ الْبَاقِيَةَ مَا      تَطْلُبُ مَا طُلُبْتَ عُلُوَّ بِسْمَتِهِمْ  
 تَكُونُ مِنْهُمْ إِذَا هُمْ عُرِضُوا      فِي أَوَّلِ الصَّفِّ يَوْمَ ذُلِّهِمْ

تبدو المعطيات الإيقاعية مختلفة النبر والحسن عما آتاه من فلسفته في الطويل، اضطراب المسرح أتى على حس الإيقاع، لأن «الإيقاع الوزني المنتظم من الرم خصائص الشعر وأهم مقوماته، فمصدر الموسيقى ركيزة من ركائز العمل الفني في الشعر»<sup>(١)</sup>، لكن ذلك لا يفقد الموسيقى حضورها، فمحض اتصاف الكلمات ورصها وفق قواعد العروض مستسي عن موسيقا أولية، فالمسمة الصوفية في صوصه الشعرية ستحتل من إيقاع أولي يعطي الكلمة معنى أكثر من تعطيه لو قبلت في غير نظم، وكلمات القصيدة «توحي بأنها تعني شيئاً أكثر من مجرد معناها العادي، وهذه صفة لا مهرب منها للكلمات عندما تحتل مكانها في القصيدة، أو عندما يروها ناظمها»<sup>(٢)</sup>.

إن الذوق الصوفي وإيقاعات الأوزان بينهما علاقة تأثير متبادلة في القصائد العمودية، فالمعاني الصوفية الفلسفية تُفقد الطويل دقيق ألقه الإيقاعي، والأوزان الثقيلة تأخذ من حودة المعاني ألقها، فلم تكن لقصائده العمودية كثير شأ في عمليات الإيحاء الصوفي، على الرغم مما تحتويه من موسيقا، وما تتضمنه من إيقاع، وهذا

(١) الإيقاع في الشعر العربي، ص ٥٠

(٢) الشعر والتجربة، ص ٢١

الأمر حازه الموشح.

\* \* \*

\* المطلب الثاني - مفهوم القافية ورصد دلالاتها النفسية.

اهتم العرب اهتماماً بالغاً بموسيقا القصيدة، وهو ما حدا بهم للاهتمام بإطار القصائد الخارجية، وزناً ونقمية، فالورن عندهم كان «مشتقاً على القافية وجالباً لها بالضرورة»<sup>(١)</sup>، وهي مأخوذة من قولهم قهوت فلاناً إذا تسعته، وقما الرجل أثر الرجل إذا قصه<sup>(٢)</sup>.

وكان علم القافية عند العرب يشتمل على نوعين

الأول منهما: ما أسموه بقيافة الأثر، الحاصلة من تتع آثار الأقدام التي يستدلون بها على الأشخاص.

والثاني منهما: ما أسموه بقيافة الشر، فيستدلون على الأشخاص بصمات أعصانهم، إذ يُعرَض على أحدهم مولودٌ في عشرين نمرأً فيلحقونه بأحدهم<sup>(٣)</sup>

واختلف مفهوم القافية في القصيدة العمودية على أقوال

١ - قول الخليل<sup>(٤)</sup> والجمهور فهي عندهم ما بين آخر ساكنين في البيت مع

(١) نقد الشعر، ص ١٣

(٢) لسان العرب، مادة (قما)

(٣) يُنظر مستطرف في كل فن مستظرف، لشهاب الدين محمد بن أحمد الأنشهي (٨٥١هـ)، مشورات دار مكتبة الحياة، د. ط، ١٩٩٢، المجلد الثاني، ص ٨٨.

(٤) أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفرغاهدي الصري، صاحب العروة =

المتحرك الذي قبل الساكن الأول.

٢ - قول الأحفش ومن تنعه فهي عندهم أحر كلمة في البيت<sup>(١)</sup>

وعن سبب تسميتها بالقافية، فقد قيل في ذلك أقوال ثلاثة.

- فقول يرى سبب تسميتها بالقافية كونها تتبع البيت

- وقول يرى سبب تسميتها من كونها تتبع أحوالها من القوافي

- وقول يرى سبب تسميتها بالقافية من كون الشاعر يقفوها أي يتبعها<sup>(٢)</sup>

فالقافية لها الخطوة الحاصلة من أهميتها الفنية والوظيفية في مصنفات العبد.

وأقوال السلف العارفين والدارسين المحدثين؛ لما تنتجه من قوام ورنٍ وطبقي يلقى

<sup>(١)</sup> ويعروص، كان أمماً كبيراً، حياً، متواضعاً، به رهدٌ وتعففٌ، أحد سحرة سيدي،

والأصمعي، ولصبر بن شميل، ووهب بن خريز، وغيرهم، صنف كتاب بعين، وأخمل،

وكتاب لعبد، وكتاب العروص، وكتاب الشواهد، ويقال إنه حين قد أعد أن يُرَقَّ عليه

م يُسقى به، فرجع وقد فتح عليه معلم العروص، نوفي عام (١٧٥هـ)، وقيل عام (١٧٠هـ)

يُنظر العبد في بحر من بحر، ج ١، ص ٢٠٧، ويُنظر أيضاً ابن أبي بلوغي، ج ١٣،

ص ٢٤٠ - ٢٤٤

(١) يُنظر القواعد العروضية وأحكام القافية العروضية، محمد بن فلاح المطيري، مكتبة أهل الآثار،

الكويت، ط ١، ٢٠٠٤، ص ١٠٣.

(٢) يُنظر في ماهية النص الشعري، بطلالة أسطورة من ناعمة التراث العربي، محمد عبد العظيم،

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط ١، ١٩٩٤، ص ١١٤، ويُنظر

أيضاً من تنقطع الشعري والثقافة، د صدام حلوصي، مكتبة المتنبي، بغداد، ط ٥، ١٩٧٧،

ص ٢١٤

استحسان أذن السامع وفكره ومحمل موطن تتبع الخيال فيه  
ولأهميتها القصوى فقد حوت حصائص ما إن تختلف تلك الحصائص حتى  
«يتح من هذا عيب من عيوب القافية، ولذلك فعلم القافية علم قائم بنفسه يشمل  
على حروف القافية وحركاتها وعيوبها»<sup>(١)</sup>.

تأتي أهمية القافية فنياً من كونها الأثر الموسيقي بالغ التأثير، مع اقتران هذا الأثر  
بها بحمده الشاعر لقصيدته من رؤى ودلالات تتناغم مع القافية، فبشر بن المعتز<sup>(٢)</sup>  
في نصيحته للشاعر المتدب يقول: «وإذا أردت أن تعمل شعراً فاحصر المعاني التي  
تريد نظمها ففكر، واحضرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأني فيه إيرادها، وقافية  
يتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمها في قافية ولا تتمكن في أخرى، أو تكون في  
هذه أقرب طريقاً وأيسر منه كلفة في تلك»<sup>(٣)</sup>.

فقد أدركت العرب أهمية القافية فنياً ووظيفياً، فلكل وحدة موسيقية - القافية -

(١) يُنظر دراسات في العروض والقافية د. عداة درويش، مكتبة لادب الخامي، مكة  
المكرمة، ط ٣، ١٩٨٧، ص ٩٤، ويُنظر أيضاً المعجم المفصل في علم العروض والقافية  
وهو من شعر، د. إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٩١، ص ٣٤٧.

(٢) بشر بن المعتز، صاحب البشيرة، انتهت إليه رئاسة المعتزلة في بغداد، وانفرد عن أصحابه  
في بعض المسائل، وقد عرف برجاحة الرأي، وإليه تُنسب بعض نصوص الشعر تنديمي،  
وهو من مهمة في الخطبة والبلاغة، والشعر، ومنها صحيفته دائمة الصب، توفي عام  
(٢١٠هـ)، يُنظر السد والتسبي، لأبي عثمان عمر بن بحر الخاط (١٥٠ - ٢٥٥هـ)، مكة

الخاصة للطباعة والنشر وانتوزيع، القاهرة، ط ٧، ١٩٩٨، ج ١، ص ٤١

(٣) الصاعتين، الكتانة والشعر، ص ١٣٩

معنى يليق بها ولا يصلح مع غيرها.

وقد يتحارم أهمية القافية تيسراً يراعي طبيعة تاسقها الصوتي، واطردها الموسيقي المناسب، فهي «الأجزاء المتطرفة من بيوت الشعر التي وضعت الحركات، والسككات، والحروف الهوائية فيها وضعاً متعاضدي المراتب؛ لتساوق المقاطع الشعرية بالاتفاق في جميع ذلك تساوقاً واحداً ويترد اضطراداً متناسباً»<sup>(١)</sup>، وهو قول يراعي طبيعة التكوين الموسيقي للقصيدة، ويفرّ بدور الإيقاع وموقع القافية فيه، وهو دور عرّفه لعرب قل أن ينظموا الشعر الكمي الذي وصل إلينا من حلال الأرحار وسجع الكهان، والشعر البري القديم الذي وصلنا شيء منه عن طريق النقوش<sup>(٢)</sup>

تأتي أهمية القافية بالنسبة للقصيدة كأهمية اللسة التي يقوم عليها لسان، حتى إن ابن سينا<sup>(٣)</sup> يوصي حاصية الشعر عن أي قول موزون لا تقمية فيه؛ لأن الشعر

(١) الباقى من كتاب الفوائى، حارم القراطاجنى، تحقيق: د. على لغزوي، دار الأملية للشر، الدار البيضاء، ط١، ١٧١٧هـ، ص٣٦.

(٢) يُنظر لقافية والأصوات اللغوية، د محمد عوي عبد الرؤوف، مكتبة الخاظمى، القاهرة، د ط، ص٧٩.

(٣) رئيس أبو على الحسين بن عبد الله بن سينا الحكيم المشهور، ولد عام (٣٧٠هـ)، كان أبوه من أهل بلخ، وانتقل مها إلى بخارى، وكان من العمال الكفاة، تولى العمل بقرية من ضيع بخارى يقال لها حرمشا، وشغل بعد ذلك في البلاد، عاشتغل بالعلوم وحصل انصون، أنص عدم القرآن العرير والأدب، وحفظ أشياء من أصول الدين، وحساب الهندسة واختر وقاسمة، توفي ههناك يوم الجمعة من شهر رمضان عام (٤٢٨هـ) ودعى بها، نُظر وفيات الأهيان وأنباء أبناء الزمان، ج٢، ص١٥٧-١٦١.

أقول «متشابهة حروف الخواتم، وقولنا متشابهة الخواتم ليكون فرقاً بين المقفى وغير المقفى، فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقفى»<sup>(١)</sup>

وهذا ما سار عليه معظم الدارسين المعاصرين، إذ أدركوا بعمق أكبر ما توجبه انقافية من استشعار موسيقي حميل، بل وصل الأمر بهم أن عرفوها تعريفاً موسيقياً حاصلاً، بالقافية «عدة أصوات تتكون في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة، وتكرر ما هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي [بمثابة] المواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة»<sup>(٢)</sup>.

ومن الباحثين من سنى أشطر القصيدة بالوحدات الموسيقية، إحداهم تكرر للأخرى وتسويها رمزياً في حركاتها وسكناتها، وإن تميزت الوحدة الموسيقية لشية عن الأولى بتوقيع إيقاعي خاص يسمى بالقافية<sup>(٣)</sup>.

هنا، ما كانت القصيدة أوركسترا موسيقية فإن القافية من صميم هذه الأوركسترا، ودظمة طرق أدايتها، ولذا فقد يستهان بالمعنى بليغ انشأان لضعف قافيتها، أو لوقوعها في غير موقعها<sup>(٤)</sup>.

(١) جو مع علم الموسيقى من قسم الرياضيات من الشعراء، ابن سناء، تحقيق ركريا يوسف، الإدارة العامة للثقافة، د. ط، ص ١٢٢ - ١٢٣.

(٢) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص ٢٤٤.

(٣) التفسير النفسي للأدب، ص ٦٩ - ٧٠.

(٤) يُنظر أصول النقد الأدبي، أحمد الشاذلي، مكة النهضة المصرية، ط ١٠، ١٩٩٤، ص ٣٢٦، ناقلاً المعنى من مقدمة الإلياذة، للسنتاي.



وقد تفرّع علم القافية واتسعت حدوده، فُقِسِّمَت القافية تبعاً لما تنصصه من حروف إلى أقسام منها: المترادف، والمتواتر، والمتدارك، والمتراكب، والمتكاوس<sup>(١)</sup>، وقسمت حروفها حسب تنابعها في القافية إلى أقسام منها: التأسيس، والدحيل، ولردف، والروي، والخروج<sup>(٢)</sup>، إلى غير ذلك من التقسيمات التي تراعي طبيعة الأدن الموسيقية

وتعاً هذا التباين الموسيقي لأهمية القافية نأتى إلى قوافي الششتري وما تحدثه من إيقاعات هية وطيفية، فالششتري من حلال تنعما لاستخدامات أوران البحور الأساس في الشعر العربي وما دلّنا عليه من اكتناز لذخائر العرب في موروثهم الشعري إدر كاً وإبداعاً، لا شك أنه سيُظهر مزيد إبداع إيقاعي في متوحه الشعري، ومنه القافية، فقد أبانت قصائده عن شاعر حريص - على الرغم من

(١) هي أسماء متنوعة لقوافي، المتكاوس ما يفصل فيه بين ساكني القافية أربعة متحركات، وامتراكب ما يفصل فيه بين ساكني القافية ثلاثة متحركات، والمتدارك ما يفصل فيه بين ساكني القافية بمحركين، والمتواتر ما يفصل فيه بين ساكني القافية بحركتين، ولترادف ما يفصل فيه بين ساكني القافية ساكن، يُنظر 'المعجم المفصل في علم العروض والقافية وميون الشعر، ص ٣٩٢-٣٩٤

(٢) التأسيس هو ألف تقع قل الروي مفصولة عنه بحرف واحد متحرك يسمى بدحيل، ولترادف هو حرف مد أو لب يسبق الروي دون حاجر سهي، سواء أكان هـ أو روي ساكناً أم متحركاً، والروي هو الحركة التي ينتهي بها البيت، وتسمى عليها الفصيحة، والخروج العروصي هو حرف مد رائد بعد هاء الوصل شأ عن إشباع حركتها، يُنظر 'المعجم المفصل في علم العروض والقافية وميون الشعر، ص ١٨٥، ٢٢٧، ٢٤٦-٢٤٧

مشاق رؤيته الفلسفية - على الإفادة من إمكانات اللغة وحالياتها المتصرفة إلى أقصى حد ممكن، لاسيما إذا أخذنا في الحسبان طبيعة النص الصوفي الذي يبدو لبقارئ المتلقي أنه أمام نص قد غُيب إدراكُ قائله عن تراتبات المنطق وأسواره، فكيف له أن يكتب القوافي ويأخذ برمامها لا أن تكتفه وتأخذه بسطوة حضوره، وما يستتبع ذلك من حدٍّ وكذِّ في عمليات التحويل الخيالي



#### \* المطلب الثالث - إيقاع القافية عند الشششري ووظائفها.

لا بدَّ في بادئ الأمر من نتائج مهجتي لبحث القوافي وإيقاعها عند الشششري، من خلال عملية إحصاء لما ورد في قصائده العمودية من قوافٍ، وذلك ابتداءً بتحديد معطيات معينة لما ستتبع عنه عملية الإحصاء.

ولا يمكن عمل ذلك الجدول ما لم يشترك الروي في عملية الإحصاء، والروي «أقل ما يمكن أن يُراعى تكرره، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات، وإذا تكرّر وحده ولم يشترك مع غيره من الأصوات عُدَّت القافية حينئذٍ أصغر صورة ممكنة للقافية»<sup>(١)</sup>

ولا نستقيم القوافي جميعها في حانة الحسن الموسيقي، أو الاستقبال النفسي، فقد قسم أبو العلاء المعري<sup>(٢)</sup> القوافي - معولاً على الروي فيها - إلى أقسام ثلاثة

(١) موسيقى الشعر، د إبراهيم أنيس، ص ٢٤٥.

(٢) هو أحمد بن عبد الله بن سليمان بن محمد، اللعوي الشاعر، ولد عام (٣٦٣هـ)، قرأ النحو =

- أولاه، القوافي الدليل وهي ماكثر على الألس وُسي عليه في القديم والحديث وثانيها، القوافي الصر، وهي أقل استخداماً من غيرها، كالختم والراي وبحوها. وثالثها، القوافي الخوش، وهي ما لم تستعمل بل هجرت<sup>(١)</sup>.
- لكن الدكتور إبراهيم أنيس قسم حروف الهجاء التي تقع رويّاً حسب شيوخها في الشعر العربي إلى أقسام أربعة، فهناك:
- ١ - حروفٌ نجي، رويّاً بكثرة، وإن اختلفت نسبة شيوخها في أشعار الشعراء، وتلك هي: الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال.
  - ٢ - حروفٌ متوسطة الشيوخ، وتلك هي: التاء، السين، القاف، الكاف، الهمره، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم
  - ٣ - حروفٌ قليلة الشيوخ، وتلك هي: الصاد، الطاء، الهاء
  - ٤ - حروفٌ نادرة في مجيئها رويّاً، وتلك هي: الدال، التاء، العين، الحاء، الشين، الصاد، الزاي، الطاء، الواو<sup>(٢)</sup>.

= والسمه عن أبيه بالمعرة، وعن محمد بن عبد الله الحوي محب، من مصنفاته، (لروم ما لا يلزم)، و(سقط الزند)، اختصر ديوان أبي تمام وسماه (ذكرى حبيب)، وديوان ابن خنري وسماه (عشت انوليد)، وديوان المنسي وسماه (معجز أحمد)، بوي عام (٤٤٩هـ) في المعرة ودمش فيها، يُنظر: وديان الأعيان وأبناء أبناء الرمان، ج ١، ص ١١٣ - ١١٤.

(١) يُنظر: شرح البرومات، لأبي العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان المغربي (٤٤٩هـ)، تحقيق سيدة حامد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، ج ١، ص ٤٨.

(٢) يُنظر: موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص ٢٤٦.

ومن هذا المطلق يأتي إلى جدول إحصائي يعطي دلالات حركة الروي في  
نسب وروده، ومقدار سهل الشّعري من طبيعة الحركة في حروجه

حرف الروي للقافية	عدده في القصائد	نسبة وروده
الراء	١٢٨	%٢٥.٢٨
النون	١٠٤	%٩٥.٢٢
اللام	٥٩	%٠٢.١٣
الميم	٤٢	%٢٧.٩
الياء	٢٣	%٠٧.٥
الحاء	١٧	%٧٥.٣
القاف	١٧	%٧٥.٣
الباء	١٣	%٨٦.٢
الطاء	١٢	%٦٤.٢
التاء	١٠	%٢٠.٢
الواو	٨	%٧٦.١
الهاء	٨	%٧٦.١
السين	٧	%٥٤.١
همزة القطع	٥	%١٠.١

إن أولى المعطيات التي يعطيها الإحصاء لروي القوافي أنها تحمل تدرجاً

موسيقياً عاماً، في كون الششتري هل من المعطيات المألوفة لأذن العربي، فإذا ما قرأنا هذا الإحصاء وما ذكره الدكتور إبراهيم أبيس حليصاً إلى المعادلة الآتية:

استخدم الششتري من الأحرف المألوفة والشائعة حروف (الراء، الون، اللام، الميم، الباء).

واستخدم من الحروف متوسطة الشيوع حروف (الياء، الحاء، القاف، التاء، السين، الهضرة).

واستخدم من الحروف قليلة الشيوع حروف (الطاء، الهاء)

واستخدم من الحروف النادرة حرفاً واحداً وهو (الواو).

إذن لقد استخدم الششتري المؤلف من الحروف لقوافيه في أكثرها، وهذا بعد موسيقي عام أول وفق الجدول التالي:

الحروف وفق شيوعها	عدد	نسب استخدامها
كثيرة ر، ن، ل، م، ب	٣٤٦	٧٦.٣٧%
متوسطة ي، ح، ق، ت، س، أ	٩٧	١٧.٤٣%
قليلة ط، هـ	٢٠	٤.٤١%
نادرة و	٨	١.٧٦%

لم تأت حروف الروي في القوافي الششترية محض تنوع فقط، بل كان لحرسها الموسيقي مدلولات في أبعاد التصوف الثلاثي عند الششتري، «القوافي للشاعر

كالموسيقا للملحن، يعرف بها وتدل عليه، فضلاً عن أنها قد تصير جزءاً من شعره فلا يتحول عنها لغيره»<sup>(١)</sup>.

محرف الراء شائع الاستخدام - الذي أكثر الششتري منه فأحد النصيب الأكبر - كان لاستخدامه دلالات معينة؛ لأن في الراء «طاقة اللفظة الداخلية، وقدرتها على استيعاب الذبذبات والإيجاءات الشعورية والسمعية»<sup>(٢)</sup>.

وطف الششتري حفل روي الراء لحمل دسنيات الشعور الدحي، فاستخدمه في تطلعه نحو اللقاء ضمن البعد الأول في المثلث الصوفي، وهو بعد العياب الأول، وتوسل له بحقل الحمرة، فالخمرة تفعل بصاحبها تدبياً وتكرار فعل، كحال الشمل، فدبره حرف يستسيع هذا المعنى ويعترعه، وهو مصداق قول بشر بن المعتمر في كون المعنى يطلب وزناً يأسبه وقافية تحتمله، وعليه كان روي الراء حاملاً لدلالات المعنى؛ إذ يقول الششتري في هذا النوع<sup>(٣)</sup>:

[الكامل]

وَمَلَعَتْ دَيْرَ نَقَسٍ بِالْأَشْفَارِ	وَصُرْتُ عِيْ لَأَشْفَارٍ فَذَبْتُ الْمُنَى
بَلَوَارِدِ الصَّادِي عَلَى الْمَزَامِيرِ	وَشَرْتُ مِنَ الرِّاحِ الَّذِي يُقَرَى بِهِ
وَأَحْفَظُ عَلَى الْكُتُبِ الْإِشْرَارِ	وَأَدْخُلُ مَعَ الدُّمَانِ فِي آدَامِهِمْ

(١) القافية والأصوات اللغوية، ص ٩٦

(٢) الإيقاع في الشعر العربي، ص ٧٣

(٣) ديوانه، ص ٣٩

وفي ذات الروي نظم قوله<sup>(١)</sup>:

[الوافر]

تَبَّهَ قَدْ نَدَتْ شَمْسُ الْعَقَارِ  
سَلَامًا قَدْ صَفَتْ قِدَمًا وَزَاقَتْ  
فَمَا عَصَرَتْ وَمَا جَعَلَتْ يَدُ  
شَرِنَاهَا بِدِيرٍ لَيْسَ فِيهِ  
قَدِيمٌ عَهْدُنَا بِالشُّكْرِ عَرَا  
وقوله كذلك<sup>(٢)</sup>

[الكامل]

مَنْ لَامَبِي لَوْ أَنَّهُ قَدْ أَبْصَرَ  
وَعَذَا يَقُولُ لِصَاحِبِهِ إِنْ أَتَمُّو  
شَدَّتْ أُمُورُ الْقَوْمِ عَنْ عَادَاتِهِمْ  
وقوله كذلك<sup>(٣)</sup>:

[الطويل]

أَيَا سَعْدُ قُلْ بِلِقَاسٍ مِنْ دَاخِلِ الدَّيْرِ  
أَذْلِكُ بَيْرُ مَنْ أَمَ الْكَأْسُ بِالْخَمْرِ

(١) المصدر نفسه، ص ٤٠.

(٢) ديوانه، ص ٤١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤٢.

سَرَّيْنَالَهُ حَلَبَهُ نَارًا تَوَقَّدَتْ      عَلَى عِلْمٍ حَتَّى تَدَّتْ غُرَّةُ الْفَجْرِ  
يَحُوُّ الْمَسِيحُ أَضْنَقَ لَمَّا الَّذِي حَوَتْ      فَقَالَ لَنَا خَمْرَ الْهَوَى فَاسْكُمُوا بِرِّي  
فَمَا زَالَ يَسْقِينَا بِحُسْنِ لَطَافَةٍ      وَيَشْفَعُ حَتَّى جَاءَ بِالسُّفْعِ وَالْوَثْرِ  
وقوله أيضاً<sup>(١)</sup>:

[الرملي]

هَلْ نَكْمُ فِي شَرْبِ ضَهَا مُزَجَّتْ      فَهِيَ مَا بَيْنَ اضْفِرَارٍ وَانْفِرَارِ  
وَلَهَا عَرَفٌ إِذَا مَا اسْتَشْيَقَتْ      أَطْرَبَتْ فِي دَهْنِهَا قَبْلَ انْتِشَارِ  
وَإِذَا عَايَنَتْهَا فِي كَأْسِهَا      ذَهَبَ الْعَقْلُ وَلَمْ يَنْقُ اسْتِجَارِ  
وقوله كذلك<sup>(٢)</sup>:

[محزوه النحر]

سَقَاءُ مَنْ خُنَّ رِسِ أَنْسِي      شَلَاةٌ تَغْفِرُ لِقَمَارَا  
زُحْبُهُ سُكْرُهُ فَسَادِي      يَصَاحُ لَا تَسْرُكُ الْكَسَارَا  
وَكُنْ حَلِيباً كَمَا تَرَايَ      لَمْ يَتَّقِ لِي شُرَّتَهَا اخْتِيارَا  
وقوله أخيراً<sup>(٣)</sup>:

(١) المصدر نفسه، ص ٤٤ - ٤٥

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٦.

(٣) ديوانه، ص ٤٧



[الوامر]

شَرِينَا كَأَسْ مِنْ تَهْوَى جَهَاراً      فُهْمَا عِنْدَ رُؤْيَتِهِ حَيَاةِ  
وَسَبْ هَذَا بَيْنَا السَّاقِي تَحَلَّى      فَصِرْنَا مِنْ تَجَنُّبِهِ سُكَارَى  
طَلَبْتُ الْأَمْسَ مِنْ سَاقِي الْحَمَى      فَادَى لَا حِجَابَ وَلَا بَسَارَا

لقد حمل حرف الروي (الراء) المتلذذ - ومن صفاته التكرار - رؤى الششتري الصوفية، فإذا ما كان معنى الصوفي في الخمرة مجازاً منع من إرادة المعنى الحقيقي حلّ التصوف، فلا بأس في استخدام إيقاع الراء كثير الاستخدام في الموروث الشعري؛ ودبت ابتداءً بقل شيء من رؤيته، فمعاقر الخمرة المادية يُسمى ماجناً، لكن ذائق الخمرة الإلهية يسمى واصلاً، وهذا من تجليات المكاشفة الوردية الإلهية<sup>(١)</sup>.

وأما روي النون، ويُسمى «حرف النون المهتز» تعبيراً عن حالات الخشوع والألم الدفين<sup>(٢)</sup> والذي تلا حرف الروي الراء، فقد استخدمه الششتري لخدمة إيقاع القافية التي تحمل بُعد الألم في التطلع للقاء، ومنها قوله<sup>(٣)</sup>:

[المنقارب]

أَتَيْتُكَ بِالْفَقْرِ لَا بِالْعَنَى      وَأَنْتَ أَلْدِي لَمْ تَرُلْ تُحْسِبَا  
وَعَوَّدْتَنِي كُلَّ فَضْلٍ عَنِي      يَدُومُ أَلْدِي مِنْكَ عَوَّدَتَا

(١) يُنظر: شعر أبي مدين التلمساني، ص ٩٧.

(٢) الأشكال الشعرية في ديوان الششتري، ص ٥٠.

(٣) ديوانه، ص ٦٨.

فَسَاكِبَتْ الشُّعْتُ فَذُمُوهُوا      بِحُكِّكَ إِذْ هُوَ أَقْضَى الْمُنَى  
إِذْ كُنْتَ فِي كُلِّ حَالٍ مَعِي      فَكُنْ حَمِلَ رَايَ أَنَا فِي عَنَى

وأولى ما تعطينه قافية النون برويتها ذلك الإيقاع الموسيقي الذي يبدو في التداخل ولاكتسار، والقافية «تفتح للشاعر أبواب معانٍ مبتكرة لم يكن يحظر على ناله مطلقاً... والتقفية مفتاحٌ سحريٌّ يقودنا إلى المناطق غير الواعية من العقل الباطن للشاعر»<sup>(١)</sup>، وأعظمها رؤيةً صوفيةً نالعةً العمق والتعقيد

ومن ذات الحرف نظم الششتري قوله<sup>(٢)</sup>:

[الكامل]

رَصِي الْمُمِمْ فِي الْهَوَى بِجَنُوبِهِ      حَلُوهُ يَفِي عُمْرِهِ بِفُؤَادِهِ  
لَا تَعْدِلُوهُ فَلَيْسَ يَنْفَعُ عَذْلَكُمْ      لَيْسَ السَّلْوُ عَنِ الْهَوَى مِنْ دُيُونِهِ  
مَسَالِي بِسَوَاكُمْ غَيْرَ أَنِّي تَائِبٌ      عَنْ مَاتَرَاتِ الْحُصْبِ أَوْ نَدْوِيهِ  
مَسَالِي إِذَا هَمَّ الْحَمَامُ بِأَيْكَةِ      أَسَدًا أَجْرُ لِسَانِهِ وَشُجُونِهِ  
وَإِذَا الْبُكْبُ يَعْسِرُ ذَمُّعِ دَائِسُهُ      وَالصَّبُّ يَجْرِي دَفْعُهُ بِعُيُونِهِ

فحرف النون في هيئته المرسومة يعكس حال الششتري وما يجنونه قلبه، ففي إيقاع هذه القصيدة ناسٌ «بين حروفها وأصواتها من جهة، وبينها وبين ما يجاورها

(١) سكونوحة الشعر ومقالات أخرى، باريك، الملائكة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،

د ط، ١٩٩٣، ص ٦١

(٢) ديوانه، ص ٧٧

من الألفاظ، حيث تتعاقب الأصوات متلائمة، متوافقة، منسجمة في إطار نسيج الكلمة، وتتوافق مع ما يحيط بها في تناغم وإيقاع داخلي دقيق يثني بجرسها، ويضفي على القصيدة وقعا معينا<sup>(١)</sup> هو وقع الصوفي المتطلع بألم التشوق إلى اللقاء وآخر ما أثنى في ديوانه من حرف اللون المعتر عن ألم الصوفي في قصائده قوله<sup>(٢)</sup>:

[الحميم]

حَرَكَ الْوَجْدُ فِي هَوَاكُم سُكُوبِي      وَعَلَيْكُمْ غَوَائِلُ عَشُوبِي  
حَقَّقُونِي فِي الْحَيِّ مَيْنَا طَرِيحَا      وَعَلَى السَّوْمِ بَعْدَهُمْ حَقَّقُونِي  
أَبْ إِنِّ مِتُّ فِي هَوَاكُم قَتِيلَا      بِذُمُوعِي - بِحَقِّكُمْ - عَسُونِي  
ثُمَّ نَادُوا الصَّلَاةَ هَذَا نَحْبُ      مَا تَ مَا تَبْنَ لَوْعَةٍ وَشُجُوبِ

وقد قامت الباحثة حياة معاش بتتبع عصر الحركة على حرف الروي فحصلت إلى النتيجة الآتية<sup>(٣)</sup>:

العلامة	عدد الأبيات	نسب ورودها
الفتحة	٢١٣	% ٤٧.٣٣
الكسرة	١١٦	% ٢٥.٧٧

(١) الإيقاع في الشعر العربي، ص ٧٢

(٢) ديوانه، ص ٧٨

(٣) الأشكال الشعرية في ديوان الششتري، ص ٥٢.

السكون	٦٤	% ١٤.٢٢
النصمة	٥٧	% ١٢.٦٦

وهي دلالات واصحة على سيطرة الحركة التي تعكس حال لشششري في رؤيته لله والكون والإنسان.

وأبوع القواي التي وردت في ديوانه تنعاً لحركة القافية وما يعصل بينها من مواصل على النحو الآتي:

نوع القافية	عددها	نسبة ورودها
القواي المردوفة	١٣٥	% ٣٠.٥٤
القواي المؤسمة	١٦	% ٣.٦١
القواي المجردة من الردف ومن ألف التأسيس	٢٩١	% ٦٥.٨٣

وهذا التنوع في نسبة العدد لا يعني التضاد بقدر ما يعني التنوع والثراء في درجة الإيقاع الصوتي للقافية المطلقة، باعتبارها تمثل السياق المشترك الذي يتناوب فيه كل من الردف والتأسيس وما تجرد منهما<sup>(١)</sup>.

فاقافية عند الشششري أداة موسيقية متنوعة الإيقاع تنوع المعني المستكنة في نصه، تعتر عن روح الشششري المتوهجة، مشرطاً لها أن لا تغرب عن دهر المتلقي؛

(١) الأشكال الشعرية في ديوان الشششري، ص ٥٢ - ٥٣

ولذلك أسيع على قواهيه موسيقا مألوفة شائعة لتؤاصر موسيقا الوزن.

\* \* \*

«المطلب الرابع - الموسيقى الداخلية:

أ- مفهومها وإطارها:

تعدُّ الموسيقى الدّاخلية إحدى مكونات النص الشعري، وبها تُستكمل حواسب الإيقاع الموسيقي، وهذه البنية الإيقاعية الخفية تتحصل من محض اجتماع أقطاب جذب ثلاثة:

- الشاعر.

- والمفردات وماهيتها.

- والمتلقي في دائرة زمانية ومكانية معلومة.

«ففي الشاعر تتحكم ثقافته وبيته، وفي ماهية المفردة تتحكم مرجعيتها القاموسية . وفي المتلقي يتحكم وعيه بالمفردة وحضورها الدلالي والقاموسي وما يواكب هذا الحضور من مشاعر وأحاسيس»<sup>(١)</sup>، وبذلك تُعدُّ الموسيقى الدّاخلية في مجملها عاكسة للحال التي يجيها الأديب، فهي أقدر على الاتصال بالفعالات الشاعر وأحاسيسه، ومن ها فقد تخلّقت عن طريق هذا الإيقاع الدّاخلِي إيجاءات لما في الوحدات الصوتية من دلالات ومعاني اصغالية

(١) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، عبد نور داود عمران، أطروحة دكتوراه، جامعة الكوفة،

كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ٢٠٠٨، ص ٢١٠

يسع الإيقاع الداخلي إطار الورد والتقفية، ويتشأنك معها في وحدة موسيقية مألوفة، ولدت أنكر بعض الباحثين هذا التقسيم الموسيقي للقصيد ما بين داخلي وخارجي؛ لأن الموسيقى الشعرية بما تنصته من ورد وتقفية وإيقاع لفظي وإجاء ونعم هو عنصر واحد متكامل في عملية إحداث التأثير الموسيقي المطلوب، وهو عنصر لا يقلل التقسيم، لأن كلا الوعين يتزجان في العمل الفني حتى يحدث ذلك الانصهار الإيقاعي المتكامل<sup>(١)</sup>.

تقتضي المسحية العلمية تشريح مكونات الإيقاع، ورصدها، وتسعها؛ انتعاء الكشف عن دورها في صياغة المعاني، وبالتالي مدى إفادة الشششري من هذا الخيال الإيقاعي في عملية السك الرؤيوي لعالمه وأفكاره ومواحدة.

إن افنقي لأي نتاج شعري سيتحصل أول ما يتحصله من سى القصيدة داك الإيقاع الخفي الذي تلتقطه حاسة السمع وتميزه من الإطار الخارجي لورد و لإيقاع، إيقاع حجم في تشكله العام عن التركيب الديمي الذي يشكل السبع الداخلي بلوحات الموسيقى الكرى (الأشطار)، وعليه تسمار قوة الإحساس استحسناً وفوراً ساعاً لهذا الإيقاع الخفي، الذي لا يقل أهمية عن الإيقاع المعنوي، «ومن هنا نطمئن إلى القول إن المحسنات الديعية وخاصة اللفظية منها تعطي أداء إيقاعياً بالقدر نفسه الذي يعطي أداء بلاغياً»<sup>(٢)</sup>

(١) يُعبر يوسف شعري، الدكتور صلاح عبد الحافظ، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥،

ج١، ص٩

(٢) في العروس والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، صلاح يوسف عبد القادر، شركة

الأيام، الحرائر، ط١، ١٩٩٦، ص١٦٠

ومن الإطار العام لهذه البنى الإيقاعية الداخلية تحوز اللغة العربية مزية التحلق ذلك، لأنها لغة الورد في أصلها ومشنتها وفي معانيها ومساها، وهو ما يسميها بلغة التوافق الصوتي والإيقاعي؛ لأن الحروف تسدل وفقاً لقانون التناثر والتوافق الصوتي<sup>(١)</sup>، وهي موسيقياً تميزت بها اللغة العربية كونها «لغة الورد في كل كلمة، وفي كل صيغة، فليست فيها كلمة واحدة تنعزل عن وزن اشتقاق أو وزن سماع»<sup>(٢)</sup>، فكيف بها إن احتوتها وحدات موسيقية تتقابل في عدد الحركات والتسكات والجرأ

ويبقى الفصل الأول لعملية الاستحسان الموسيقي الداخلي للشاعر، وهو الخبير بمادة معروفاة، العليم بأسسها السائبة في عملية التركيب الإيقاعي الخلاق، فالموسيق الداحية هي «ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمله في تأليها من صدى ووقع حسن، وبما له من رهافة، أو دقة تأليف، وانسجام حروف، وبعيد عن التنافر، وتقارب المخارج»<sup>(٣)</sup>.

ولا تقتضي تلك الموسيقى الخفية من بنية الكلمة وحدها في عملية التحلق، ومدى اقترانها من المؤلف في ابتعادها عن التنافر وغيره من مشغلات النغم الإيقاعي، بل تشمل التركيب الأصغر ضمن التركيب الموسيقي الأكبر (الشطر)، والإيقاع

(١) يُنظر موسيقى الشعر العربي دراسة فسة عروضة، د. حسني عبد الحديل يوسف، هيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، ١٩٨٩، ص ١٢.

(٢) ملامح لتجديد في موسيقى الشعر العربي، د. عدا هادي عدا الله عطية، مكتبة سندان المعرفة لطبع ومشر وتوزيع الكتب، د. ط، ٢٠٠٢، ص ٥٤.

(٣) الإيقاع في الشعر العربي، ص ٧٤.

انداحي «ينساب في اللفظة والتركيب، فيعطي إشراقة ووقدة، تومئ إلى المشاعر فتجلبها، وتحسن التعبير عن أدق الخلدات وأخفاها»<sup>(١)</sup> وليس التركيب الصغير سوى تعجيلات و«التفجيرات عبارة عن أصوات متحركة وساكنة متناعة على نحو معين، فهي إذن وحدات موسيقية»<sup>(٢)</sup> تشي بالإيقاع الخفي العام ب- ظاهرة التكرار في الوحدات الموسيقية وتموجات المعاني.

لا تنصل حركات النغم الإيقاعي الخفي عن تموجات المعاني التي ينشأ الششثري في قصائده، وهذا الإيقاع يبدو في الأثر النصي الذي تحدثه عمليات التلقي لنص الصوفي، فهناك وقع محسوس النغم في جرس الإيقاع الخفي، يثير في النفس مشاعر التهاهي والبكاء، وآخر موسيقي يثير فيه نعمة الأسى والألم، وآخر يثير فينا شعور الحنان.

ولو بحثنا عن سر هذا الإحساس المتولد من عملية التلقي لوحدانه حاصلاً من حسن اختيار الشاعر لمرداته، وطريقة انسجامها، ومدى تكافها، وما تحمله هذه الوحدات الموسيقية من معاني تسبحم هي الأخرى مع النسق العام لإيقاع القصيدة وقد نجلى الإيقاع الخفي في طرق عديدة، عكست بفسية الششثري<sup>(٣)</sup>

(١) المرجع نفسه، ص ٧٩.

(٢) موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، د عبد الرضا علي، دار الشروق نشر والتوزيع، عين، ط ١، ١٩٩٧، ص ٢٠

(٣) وقد مضت الباحثة حياة معاش في هذا الجانب فذكرت جماليات التصريح وهو أن يجعل الشاعر العروس والصرر متشابهين في الورد والروي، على أن تكون عروس الست المصراع =



ويُعدُّ التكرار من الطواهر الأسلوبية التي تستخدمها الدراسات الأسلوبية الإحصائية لفهم النص الأدبي، وقد حظي التكرار بالدرس والشرح في دراسات

= تابعة لصريه، تنمض بنمضه، وتريد بريدته، ومن ذلك قول الششتري

سلوي مكروه وحبك واجب وشوقي مقبم والتواصل غالب

معروض البيت (واجب) تابع لصريه (عائب)، وكلاهما ينتهي بحرف الباء المتحركة بصم،

كما يحقق تجاواً موسيقياً بين صدر است وعجزة، ومن ذلك قول الششتري أيضاً

يا صاح هل هذه شمس تلوح للحي أم كزوس

وذكرت الباحثة من تلك العرق أيضاً بعض محاليات التصدير وهو أن يرد أصجار الكلام

عن صدره، فبد بعضه على بعض، ثم فصلت في أقسام التصدير، فمما يوافق آخر

كلمة من البيت (الصدر) آخر كلمة من النصف الآخر (العجز)، ومن هذا النوع قول

الششتري،

أيها الساطر في سطح المسرى أنرى من ذا اسدي فيه تبرى

ومما يوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه، ومن ذلك قول الششتري

ولم تدف كنه الكون إلا نوهماً وليس بشيء ثابت هكذا أبيض

وأخر نوع من التصدير ما وافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه، ومن ذلك قول الششتري

حديث مساك المسمع عنه محرم فكلي مملوب وحسبك صال

وهذه كلها إضافات وقم نعمة لا يمكن إحصاءها للتمصص يُنظر لأشكال الشعرية

في ديوان الششتري، ص ٥٥-٥٨، وإن ذكر الباحثة وتصيلها في هذه الأنواع جمعني

أكتفي بحصيصه التكرار احتمالية ودورها الموسيقي في قصائد الششتري، انتهاء لكشف

عن شيء من مكاسم الإيقاع.

البلاغيين العرب، وتنبهوا إليه عدد دراستهم لمتوحجات شعرية وثرية، ويؤا هوانده<sup>(١)</sup>، وهو تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد إما للتوكيد، أو لزيادة التشبيه، أو التهويل، أو التعظيم، أو للتعدد بذكر المكرر<sup>(٢)</sup>.

لكن التكرار الذي سأذكره هو تكرار موسيقي، وذلك يمارق قواعد التكرار البلاغي.

تأتي أهمية التكرار في السياق الموسيقي كونه يثير انفعالات في نفس المتلقي، مما أودعه الأديب من معان، والتكرار كما يراه ابن الأثير الحلبي قسمان:

أحدهما، يوحد في اللفظ والمعنى، كقولك لمن تستدعيه: أسرع أسرع.

والآخر، في المعنى فقط، كقولك: أظمني ولا تعصني، فإن الأمر بالصداقة هو السهي عن المعصية<sup>(٣)</sup>.

تشكل مظاهر التكرار بأشكال متنوعة، فقد يحصل التكرار في بيت شعري، أو عبارة، أو كلمة، أو حرف، وكل واحد من هذه الأشكال يبرر تأثيراً خاصاً في الإيقاع الداحي، فما التكرار سوى أصوات مكررة تنفي نحو موسيقي متناسق، بل

(١) يُنظر العمدة، ج ٢، ص ٧٣، ونُظر أيضاً الصاعتين، ص ١٩٣.

(٢) يُنظر أنوار لوبيع في أنواع البديع، السيد علي صدر الدين بن معصوم المني (ت ١١٢ هـ)، تحقيق شاكرو هادي شاكرو، مطبعة المعارف، الطبعة الأولى، ط ١، ١٩٦٩، ج ٥، ص ٣٤٥.

(٣) يُنظر جوهر لكر، بلحيص كمر، الرعاية في أدواب ذوي الرعاية، لحم الدين أحمد بن إسحاق بن الأثير الحلبي، تحقيق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية،

إن اجتماع الحروف في المفردة محدّداتها يحدث إيقاعاً داخلياً له في ذلك من علو وانخفاض في بنية التركيب للمفردة، فتكرار الحروف المتشابهة أو المتقاربة يخلق نمطاً من الجمال تألمه العين وتأسسه الأذن، فإذا ما حدث ذلك التكرار من حقل واحد، كان أدعى إلى خلق إيقاع داخلي متناسق الوقع في الأذن

وقد وقع التكرار في قصائد الششتري شكل لا هيت، شكل منه إيقاعات موسيقية متنوعة، تجعل القارئ يعيش الحدث الشعري بما يحتويه من معنوي، وينقله في الهدية إلى أجواء الشاعر النمسية، فهي بمنزلة لوحات موسيقية تحفّ من حدة التفاعل العلفي الصوفي.

وقد أتمى التكرار بمستويات عدة:

- تكرار موسيقي على مستوى القصيدة:

استخدم الششتري تقنية التكرار لبعض النماذج الصوتية في شعره بشكل غير ثابت، شأن الحال النمسية المصطربة التي يحياها، مما أحدث نوعاً موسيقياً طمياً على مستوى القصيدة، هو حير الموسيقى ما يتمشى مع الأفكار، وتتساق مع المعاني، وتتجاذب تمحاتها وزياراتها مع حالات النفس، فالشاعر في احتياجه وغضبه وخبثه يكون تعبيره الموسيقي عالي التهمة. وأما في بنة وألم فتكون مسافات الصوتية طويلة لتساير الغمات حالات النفس كما تسير موضوع القصيدة وفكرتها<sup>(١)</sup>، فقد جعل الششتري من هذه المسافات بين لبات الوحدات الموسيقية دائرة يتحرك فيها، بل هي وسائل الدفاعية في بحث مكلوم صدره

(١) موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية عرضة، ص ٢١

ومن هذا النوع قوله في العديد من قصائده:

[الخفيف]

- ف أحنى حديث دكر حيني  
قد تحل الحيت في جح ليلي  
نن أهل الصفا وأهل الصلاح  
وخباي بوضيه ليد صباح<sup>(١)</sup>

[الواو]

- شربت كأس من تنوى جهاراً  
رأينا الكاس في الحاسات تحلى  
فهنا عند رؤيته خياري  
طسا أن في الكاسات سارا<sup>(٢)</sup>

[الطويل]

- وتدمي بعد الحبيب ثلاثة  
أقمتم غرامي في القوى وقعدتم  
غرامي ووخيدي والتقام المخيم  
وأشهرتموا جففي القريح ويمتموا<sup>(٣)</sup>

[الرمل]

- غير ليلى لم يبر في الحى حنى  
كسل شي برهما فيسه سزى  
نل متى ما ارتنت عنها كل شي  
فلسدا يثبي عليها كسل شي<sup>(٤)</sup>

استطاعت هذه النسخ الموسيقية أن تكون - على الرغم من تباعدها - سمة

(١) ديوانه، ص ٣٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ٦٦.

(٤) المصدر نفسه، ص ٨١.

موسيقى متلاحمة متصلة، ف (الحبيب - حي)، و (الكأس - الكأس)، و (عرامي - عرامي)، و (كل شيء - كل شيء)، هي نوى موسيقية، وما المساحات بينها سوى مساحات النفس عند الششتري، فالحبيب والكأس والعرام، هم كل شيء بالنسبة له، هم المساحات الكبيرة في نفسه، نلمح دلالاتها من وقعها الموسيقي الذي احتلقت أنماطه الأسلوبية المستخدمة، لأن إحساسه عظيم وقعهم في نفسه حد أنه أن يوزع تلك البنى الموسيقية في دوائر الإيقاع المكافئ الشاسع، «الشاعر المجيد يستطيع أن يستخدم من التقنيات والوسائل الصوتية ما يثري عمله ويجعل عمله الفني أشبه بمعزوفة موسيقية متعددة الأنواع»<sup>(١)</sup>.

• تكرار موسيقي على مستوى البيت:

جاء التكرار في البيت الواحد على مستويات، وعمل على ربط هذا المكون الموسيقي بما تستوعبه داته ومشاعره، فإن كان الششتري أول من يسمع صدى روحه، فلا بأس من تجليه مكرراً في كلمة توحى بأهمية ما يعتلج صدره، ومن السادح التي حصل فيها التكرار في البيت الواحد، قول الششتري في العديد من قصائده:

[مجرود النسخ]

لي مذهبٌ مذهبٌ عَجِبتُ      في الحُبِّ قَدْ عَمِيقَ يَنَاهِيبِ<sup>(٢)</sup>

(١) موسيقى الشعر العربي، دراسة في عروضية، ص ١٦.

(٢) ديوانه، ص ٣٣.

[الطويل]

حَدَعْتُ عِدَارِي فِي هَوَاكَ وَمَنْ يَكُنْ  
قَمَا فِي أَهْوَى شَكْوَى وَلَوْ مَرَّقَ الْحَشَا  
حَلْبَعُ عِدَارِي فِي أَهْوَى سِرِّهِ النَّحْوَى  
وَعَارُ عَلَى الْعُشَاقِ فِي حَبِّكَ الشَّكْوَى<sup>(١)</sup>

[البسيط]

فَإِنْ تَجَوَّهَرْتَ فَاشْطَحْ فَالشُّكُورُ هَبَا  
وَقُلْ لَنْ جَدِّي تُضْجِي قَدَيْتَكَ لَا  
لَا يَسْمَعِي إِنَّمَا السَّكْرَانُ مَنْ شَطَحَا  
تَنْصَحُ قَدْ عُدْتُ لَا أَضْجِي لَنْ نَصَحَا<sup>(٢)</sup>

[الخفيف]

فَأَذِرْ كَسَامَ مَنْ أَحْبَبْتُ وَأَهْوَى  
فَهْوَى مَنْ أَحْبَبْتُ عَيْنُ صَلَاحٍ<sup>(٣)</sup>

[الكامل]

وَأَحْلَعْ عِدَارَكَ فِي هَوَاهُمْ ذَانِمَا  
أَوْ مَا تَرَايَ قَدْ حَلَعْتُ عِدَارِي<sup>(٤)</sup>

[مجزء الرمل]

لَا يَبْرُدُ الْغَيْثُ صَبَا  
كُلُّهُ تَقُولُ حَلَّ غَرَا  
لَنْ يَرِيدُ الصَّبَّ شَوْقَا  
فَقُوَادِي حَلَّ شَرْقَا

(١) المصدر نفسه، ص ٣٤.

(٢) ديوانه، ص ٣٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٨.

(٤) المصدر نفسه، ص ٣٩.

وَأَعْلَمَ فِيهِ حَيَاةٌ      فَأَقْبَلَ إِنْ رَدَّتْ تَقْلِي<sup>(١)</sup>

[الكامل]

قَسَمَ بِمَنْ ذَكَرَ الْغَفِيقُ مِنْ أَجْلِهِ      قَسَمَ السُّحْبُ بِحُسْنِهِ وَيَمِينِهِ<sup>(٢)</sup>

إن معطيات ما انتحته من تكرار في البيت الواحد حصل بدرجات متفاوتة، فالتكرار المقصود تكرار موسيقي يحقق أدنى شروط التوافق، وليس التكرار بلاغي، فهناك علاقة دقيقة بين التكرار الصوفي بشئ صروبه، وبين صوت الشاعر لدحلي، لأب علاقة اسحاج الإيقاع مع المعنى الذي أراد التأكيد عليه، «فاستخدام الشاعر لإمكانات الوزن والتنسيق الصوتي، يجعل من القصيدة الشعرية أشبه بلوحة فنية تتمازج فيها الألوان وتتفاعل . ويمتاز النموذج الشعري عن اللوحة بأنه يمثل حركة في الزمان من حيث كونه بناءً لغوياً وبناءً موسيقياً»<sup>(٣)</sup>.

فقوله<sup>(١)</sup> (لي مذهب) يُعدّ خلاصة ما يريد قوله في بصره كلها، وهو مذهب سحر له إمكاناته الفنية كلها، لكنه شعر أن قوله لربها يكتنزه الرقص، فبدسته أدعى إلى احترام من القول، ولذلك شئ الكلمة فقال (مذهب عجيب)، فاستطاع أن يولد من لتكرار إحياءات المذهب، واستطاع في الوقت نفسه إقامة موسيق داخلية حققت نوعاً من التوازن في نفس المتلقي.

والأمر ذاته في دالاته المكررة جميعها، فقوله (حلعت عذري) مذهب الصوفي

(١) المصدر نفسه، ص ٥٦

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٧.

(٣) موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية عرضة، ص ١٧.

المتفلسف في رؤيته للوجود، ولذلك أتى بشمع موسيقيّ تقبله الأذن وتستحسه النفس فقال: (خليع عذار)، فحقق التكرار الموسيقيّ شيئاً من جماليات هذا الإيقاع.

• تكرر موسيقي على مستوى الحرف:

وقع تكرر الحرف في قصائد الشترى بشكل واسع، ولتكرار الحروف أثره السميّ في المتنقي، فهو يمثل الصوت الأخير في نفس الشاعر، أو الصوت الذي يمكن أن يصبّ فيه أحاسيس ومشاعره، فكلّ حرف يوحي بحرس موسيقيّ معيّن، ومن المباح في حسن الإيقاع المتأتي من تكرار حرف يدانه قوله في قصيدته<sup>(١)</sup>

[المقارب]

أَتَيْتُكَ يَا مَقَرَّ لَا أَلْعَى	وَأَتَيْتُ الْيَدِي لَمْ تَرَلْ عُجَسًا
وَعَوَّدْتَنِي كُسْلَ فَضْلٍ عَسَى	يَسُدُّوهُ الْيَدِي مِنْكَ عَوَّدَتَنَا
مَسَاكِينُكَ الشُّغْتُ قَدْ مَوَّهُوا	يَحُكُّكَ إِذْ هُوَ أَقْصَى الْمُنَى
فَمَا فِي الْغَنَى وَاحِدٌ مِثْلُكُمْ	وَيَا مَقَرَّ لَا عُطْبَةٌ مِثْلَنَا
رَأَيْتُكَ فِي كُلِّ أَمْرٍ نَدَا	وَلَيْسَ مِنَ الْأَمْرِ شَيْءٌ لَنَا
سَرَزْتُ شَمَكُمُ عِزَّةً هَا أَنَا	أَمَوَّةٌ بِالشُّغْبِ وَالْمُنْحَى
إِذْ كُنْتُ فِي كُلِّ خَالٍ مَعِي	فَعَنْ حَمَلٍ رَادِي أَنَا فِي عَسَى
فَأَنْتُمْ هُمْ الْحَقُّ لَا غَيْرُكُمْ	فِيَا لَيْتَ شَعْرِي أَبَ مَنْ أَنَا

تبدو معطيات هذا التكرار الحرفي والذي يُعدُّ أصغر وحدة موسيقية على



مستوى البيت مانثلاً بحرف النون، والذي كرره حمداً وعشرين مرة، وهو حرف يستوعب حصائص الهيام، فقد أعطى حرسه المكرر إيقاع الصوت المكلوم في معراج الوصول، فقد كشف حرس النون عن حلقات متتابعة لشجوه العاطفي، وهي حلقات موسيقية شكّلت في بانها العام وحدة موسيقية مستقلة، إنها وحدات إيقاع القلب، مما يثير في المتلقي مشاعر التعاطف مع الشاعر، وكأن المحاطب أصبح كل متنقّ هذا الميصر الحميل، وهي موسيقا تتألف مع ورن القصيدة وقافيتها لتشيّع حواً من الإيقاع لا يحقّقه المراد الورد والتقنية، فإذا كانت حواص الموسيقى الحارحية المستمثلة على الورد والقافية من حصائص كل بيت شعريّ، فإنّ هناك «جوانب أخرى تكمل الإيقاع الموسيقي... وتتلازم معه تلازماً يصعب الفصل بينها وبينه»<sup>(١)</sup>.

وبحسب القول فقد اعتمد الششتري في موسيقا قصائده العمودية على لورن والتقنية، وهما مما لا يحصى عن وجودهما في أي نص شعريّ، لكنّ الششتري وظّف أوردان بحوره وقوافيه لتحمل معاني التصوف الفلسفية، والتي تحتاج إلى هبات حادق قادر على نقل تجاربه الروحية، فقلها قولاً هبياً حار مقومات الجهل لإبداعيّ، وقد وصلت أفكاره إلى متنقي شعره بقالب موسيقيّ أفرغ فيه المعالاة، «فإذا كانت الموسيقى تتمثل في التألف بين الأصوات في الزمان، والتصوير يتمثل في التألف بين المساحات في المكان، فإنّ الشاعر يجمع الخاصتين مندعتين وغير منفصلتين»<sup>(٢)</sup>، وقد وسّع الششتري من مله الموسيقي فتشّه لإيقاعاته الداحلية، وأحسن من سكه،

(١) ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، ص ١٠

(٢) التفسير النفسي للأدب، ص ٤٨

لتحمل كلُّ لُبنةٍ موسيقيةٍ معانيَ انتمى وصفها بسبقٍ إيقاعيٍّ معيّن، فـ «الكلمات كأصوات هي مطاوعةٌ مرّةً وأنَّ معانيها قد تتضاعف تنكيّف أشكائها وحركاتها في الأذن»<sup>(١)</sup>.

لقد راعى الششيري في قصائده العمودية قواعد الموروث الشعري، فسح على موال القدماء، لكنَّ معانيه التي حملها وحداته الموسيقية أصبحت على الإيقاع العامُّ بُعداً متميّزاً؛ لأنَّ العلاقة بين المعاني ومدلولاتها علاقة تناسب، يريد من ألق المعنى جرسُ الإيقاع الحسن، والأخير يكسو المعنى أهبة، فالمساواة بين أبيات القصيدة في «الإيقاع والوزن عامة والجمع بينهما معاً في آن واحد، بحيث تتساوى الأبيات في حفظها من عدد الحركات والسكنات المتوالية وفي نظام هذه الحركات والسكنات في نواحيها، وتتضمن هذه المساواة وحدة عامة للقيم»<sup>(٢)</sup> كل ذلك يوصل البناء الشعري إلى درجة من الموسيقى الجمالية، والتي لا تحقق تناقض أحدها، وهو ما عمل الششيري على استكمالها فأنت قصائده حسة القبول في النفس، حيلة الواقع على الأذن.

إن أسلوبية التكرار ودورها في إشاعة حوٍّ من الإيقاع، هو محثٌ مترامي الأطراف كبير، لكنه بحثٌ بالغ الأهمية لما له من دور في الكشف عن مكتوبات الششيري النفسية العميقة.



(١) الشعر والتجربة، ص ٢٧

(٢) موسيقى الشعر العربي، محمود فاحوري، منشورات جامعة حلب، كلية الآداب وعلوم

الإنسانية، ١٩٩٦، ص ١٦٥





• المطلب الأول - مفهوم الموشح ودوره في تجديد البناء الموسيقي :

يُعَدُّ الموشح فناً حديثاً على الدائقة العربية آنذاك، بل حروحاً عليها في مستويات ثلاثة:

- مستوى اللغة.

- مستوى الإيقاع

- مستوى البناء الفني.

لكنّ وشنج القربى واصحةُ المعالم في عملية التوظيف، ومدى الإفادة من الأشكال القديمة والمعتمدة في سبّ المواجد وانعكاسات الرؤى وصهر الأفكار، فكان التحديد حاصلاً في هذا القالب الفني الحديد الموسوم بالموشح.

والوشح كله حتى النساء، كزسان من لؤلؤ وجوهر مطوم من مخالف بيها، معطوف أحدهم على الآخر، توشح المرأة به ومه اشتق توشح الرجل شوه، والجمع أوشحة، ووُشِحَ ووُشِحتُ<sup>(١)</sup>.

والموشحات هي «الفن الأندلسي الأصيل الذي استحدثه الأندلسيون، وأغربوا

(١) لسان العرب، مادة (وشح).

به على أهل المشرق، وطهروا فيه كالشمس الطالعة والضياء المشرق»<sup>(١)</sup>.

وقد أتت الموشحات استجابة صرورية لروح العصر؛ إذ راح سوق الموسيقى والعناء الأندلسي، وشايب الناس حتى ألقه الجميع، بل عُرف في الأندلسيين فرق من المعين في قصور الخلفاء ومارل الكبراء من الأندلسيين<sup>(٢)</sup>.

ولم تكن الموشحات إلا محاولة لكسر رتابة السأم الموسيقي المألوف، إذ بدأ الشعراء يسأمون من النظم على وتيرة واحدة، فرعوا في التجديد والتوزيع فوجدوا الموشحات أطوع وأيسر لذلك التجديد، ولاقى الموشح استحسان متوسمهم، لأن موسيقاه لا تقيد من المدح وبعائه «بل يتقل في أجزائها من معم إلى آخر، ولا يكاد المغني ينتهي من الموشح حتى يكون قد أشبع رغبته الفنية بموسيقا متعددة النغمات تعدد الأوزان والقوافي»<sup>(٣)</sup>.

والموشح «كلام منظوم على وزن مخصوص وهو يتألف في الأكثر من ستة أفعال وخمسة أبيات، ويقال له التأم، وفي الأقل من خمسة أفعال وخمسة أبيات، ويقال له الأفرع، فالتأم ما ابتدئ فيه بالأفعال. والأفرع ما ابتدئ فيه بالأبيات»<sup>(٤)</sup>.

(١) انظر من أشعار العرب، لاس دحية أبي الخطاب عمر بن حسن (١٦٣٣هـ)، تحقيق إبراهيم الأبياري، مراجعة: د. طه حسين، دار العلم للجميع، بيروت، د. ط، ص ٢٠٤.

(٢) يُنظر الموشحات الأندلسية، دراسة هبة عروضة، د. عبدالله محمد أحمد عبد الرحمن، مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الإنسانية، المجلد الحادي والعشرون، العدد الأول، يناير ٢٠١٣، ص ٣١٦، ويُنظر أيضا الفن ومداينه في الشعر العربي، ص ٤٥٦.

(٣) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص ٢٢٠.

(٤) دار بشار في عمل الموشحات، لأبي القاسم هبة الله بن جعفر ابن ساء المنك (١٦٠٨هـ)، تحقيق: جودت الركابي، دمشق، د. ط، ١٩٤٩، ص ٢٥.

- ويرى ابن سناء الملك<sup>(١)</sup> أن الموشحات من جهة الوزن تنقسم إلى قسمين.
- الأول: ما جاء على أوزان أشعار العرب.
- والثاني: ما لا وزن له فيها ولا إلام له بها.
- والذي على أوزان الأشعار ينقسم قسمين:
- أحدهم ما لا يتحلل أفعاله وأبياته كلمة تخرج به تلك المقرة التي جاءت فيها تلك الكلمة عن الوزن الشعري.
- وانقسم الآخر. ما تحللت أفعاله وأبياته كلمة أو حركة ملترمة (كسرة كانت أو صمة أو فتحة) تخرجه عن أن يكون شعراً صرفاً وقريباً محصاً
- والقسم الثاني من الموشحات هو ما لا مدخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب، وهذا القسم منها هو الكثير<sup>(٢)</sup>.
- ولم تكن أوزان العرب في قول ابن سناء سوى أوزان الخليل، وما ليس من أوزانه عدّه من أوزان غير العرب، لكنه المهمل من الدوائر العروضية، فلو وضع الخليل إحدى هذه الدوائر في أبحره لغدت ورماً عربياً؛ لأن الموشح ما هو إلا فرصة لتجديد الموسيقى للشعراء، وليس التحديد مقدّمة تفصي بالضرورة إلى
- (١) ابن سناء الملك، القاضي أبو الفاسم هبة الله بن القاضي الرشيد بن المعتمد بن سناء الملك، ولد نحو (٥٥٠هـ)، وقيل (٥٤٨هـ)، أحد أحدث عن الحافظ الأصمعي، حنظل كتاب الحيوان للحافظ، وسماه (روح الحيوان)، وله ديوان جمع موشحات، سناه. (دار الطراز)، يُنظر: هبات الأعيان وأبناء الزمان، ج ٦، ص ٦١-٦٦.
- (٢) يُنظر: دار الطراز في عمل الموشحات، ص ٣٣-٣٥.

حاتمة تقر بالأعراب الوزني، بل هو محال ترويع وكشف «عن إمكانيات هائلة في التطوير الموسيقي للشعر العربي»<sup>(١)</sup>؛ إذ تسمير موسيق الموشحات وورثها وثافتها عن القصيدة في اعتماد الموشح على تفعيلات بوصفها وحدات موروثة بدلاً من البحر العروضي، ومن مرح المحور في الموشح الواحد، ومن ابتكار بعض الإيقاعات التي تصاحب اللحن الموسيقي.

وكل هذه الأمور هي من صميم البناء الفني للموشح، وهي معام ثابتة فيه، تجعل الموشح قصيدة فيما لو عدل عن ذلك.

وتعدّ الموشحات قيمة موسيقية ودوقية من خلال تغناها الموسيقي في الإنشاء والإنشاد، فالموشحات بوحداتها الموسيقية «تشتق على سماعها مصونات الخيوب بل القلوب»<sup>(٢)</sup>، لما تحدثه من بقات موسيقية عنية ومتنوعة، من خلال النظم على وزن معيّن وتقنية مخصوصة، فيبي الوشاح جزءاً من هذا التشكيل في عملية البناء المتكامل، ومن ثم يعاير في التقفية والورن بلسات أخرى، ويعيد بعد ذلك رسم البسات الأولى، من خلال تراتبية الأفعال الخاصة لنظام موسيقي يحكمه بناء الموشح، وإذا ما كن الموشح قد أعدّ للبناء، فلا يحتمل سلب خاصية الورن الموسيقي في محمله، فالبناء «في طبيعة العوامل التي أهلت لظهور الموشحات»<sup>(٣)</sup>

(١) موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية هروصية، ج ٢، ص ٦٣.

(٢) الدجيرة في محاسن أهل الحرير، لأبي الحسن علي بن سام الششتري (٥٤٢هـ)، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د. ط، ١٩٩٧، ق ١، مج ١، ص ٤٦٩.

(٣) موشحات والأرسل الأندلسية في عصر الموحدين، د. فوزي سعد عيسى، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د. ط، ١٩٩٠، ص ١١.

وينقسم من جهة أخرى إلى قسمين:

قسم يستقل التلحين به، ولا يفتقر إلى ما يعينه عليه، وهو أكثرها.

وقسم لا يحتل التلحين، ولا يمشي إلا بأن يتوكل على لفظة لا معنى لها تكون دعامة للتلحين، وعكازاً للمعنى<sup>(١)</sup>.

ولأهمية الورن الموسيقي للموشح فقد جعله بعض الدارسين خلاصة التجديد الموسيقي في مسيرة الإبداع قديمه وحديثه، فالموشحات هي المحاولة العظمى التي لم تسبق ولم تلحق في الخروج على الأوزان التقليدية<sup>(٢)</sup>.

وإذا ما كان الموشح بناءً موسيقياً فإن هذا البناء يتكون من وحدات موسيقية متنوعة تتدرج من مطلع، وأدوار، وأفعال، وحرحة تتوخ الموشح، وتصفي طبعها الخاص على وجوده.

ومن تقاليد الأفعال يتكون نغم إيقاعي يرداد رصاصة إذا ما صم إليه وحدات الإيقاع كفة، فالأفعال «أجزاء مؤلفة، يلزم أن يكون كل قفل منها متفقاً مع بقيتها في وزنها وقوافيها وعدد أجزائها»<sup>(٣)</sup>، وليس لها عدد معين، لكن ابن سناء المحدث لاحظ أن أغلب الموشحات لها خمسة أفعال.

وقد كان للحرحة الأثر البارز في وزن الموشح وبنائه الموسيقي، فهي «أبزار الموشح وملحه وسكره ومسكه وعبره وهي العاقبة، وينبغي أن تكون الحميلة والخاتمة

(١) دار الطرار في عمل الموشحات، ص ٣٧

(٢) من لتوشح، مصطفى عيسى عبد الكريم، دار الثقافة، بيروت، ط ١، ١٩٦٤، ص ٦٦

(٣) المصدر السابق، ص ٢٥



بل السابقة وإن كانت الأخيرة، وقولي السابقة لأنها التي ينبغي أن يسبق المخاطر إليها ويعملها من ينظم الموشح في الأول»<sup>(١)</sup>.

وعليه فإن الخرجة هي التي ترسم وزن الموشح، فتتوزع أوزان الموشحات تتوزع أوزان الخرجة فيها، بل إن الخرجة العامة والأعجمية كانت السبب الرئيس في تنوع الأوزان في تلك الموشحات «انطلاقاً من بناء سائر أقفال الموشح على أساس تلك الخرجة»<sup>(٢)</sup>.

ولأهمية الخرجة فقد يتبن الدارسون طرق تحلقها، فالوشاح لو بدأ بسطم الموشحة كما يفعل في القصيدة الشعرية لتعذر عليه الإتيان بخرجة تناسب مع سائر الأقفال من حيث الوزن والقافية، فإما وزن الخرجة وقافيتها - سواء أكانت عامة أم حتى معينة - هي التي فرصت على الوشاح أن بسطم سائر أقفال الموشحة على وزن الخرجة وقافيتها، فالوشاحون يحصلون الخرجة أولاً ثم ينظمون الموشح على وزنها وقافيتها<sup>(٣)</sup>.

وقد تفردت الموشحات الصوفية بخصائص تراعي طبيعة ما تمثلت من معاني صوفية فلسفية، فتميزت عن باقي الموشحات إيقاعاً وتوطيناً وتلحيناً

(١) لجن التوشيح، ص ٣٢.

(٢) عروض الموشحات الأندلسية، مهرداد رحيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٩٠، ص ٦٩.

(٣) يُنظر توشيح التوشيح، صلاح الدين خليل من أليك الصمدي (٧٦٤هـ)، تحقيق، سير حسب مطلق، بيروت، د ط، ١٩٩٦، ص ٣٠، وسطر أيضاً الحمد في من التوشيح، عدنان صالح مصطفي، دار الثقافة، الدوحة، ط ١، ١٩٨٦، ص ١٨٧.

ولعل أولى تلك الخصائص ما يقع في مركزية الموشح، ألا وهي الخرجة التي لا تكون مستحسنة إن لم تكن عامية أو أعجمية، إلى غير ذلك مما اشترط لها، لكن موشحات النصوص والرهة عامة تكاد تخلو من الخرجات الأعجمية، وقد يكون للعامل الديني الأثر في تجنب الوشاحين هذه الخرجات، لكن لا يفقد تناسب بين الموشحة وطبيعة المقام العام<sup>(١)</sup>، ومن ذلك هذه الخرجة من موشح لششتري، إذ مهد لها في دور البيت الأخير بقوله<sup>(٢)</sup>

بِأَمَانِيهِ أَلْمُخَنَّاظِ	الْمُخَنَّاظِ الرُّسُولِ
أَرْجُو قَضَا الْأَوْتَارِ <sup>(٣)</sup>	وَيَنْبُلُ الْقَبُولِ
وَالْعَفْوِ عَنِ الْأَوَارِ	فِي الْيَسُومِ السَّمُوهِ

ثم الخرجة المعربة.

فَمَسِي قَلْبِهِ الْأَمْسَدَاخِ	نَسْفَرُ الْمَسْدُكِ فَمَسَاخِ
ذَارَتْ عَلَيْكَ الْأَقْدَاخِ	بِرُوحِ وَرَاخِ

ولابد من الوقوف على مكونات موسيقى صوتية أخرى في موشحاته من خلال ما يأتي.

\*\*\*

(١) انظر موشحات والأرجاء الأندلسية في عصر الموحدين، ص ١٢١

(٢) ديوانه، ص ١٢١-١٢٢.

(٣) هكذا وردت في ديوانه، لكن المعنى لا يستقيم، وعليه يبي أن الكلمة هي (الأوطار)

## \* المطلب الثاني - الانسيابية الموسيقية للتركيبيات البنائية

بى الششتري موشحاته بلغة عربية تتعد عن الحرالة والتعقيد، واحترار لدلث سهل الألفاظ ليلائم طبيعة ما أسشت الموشحة من أحله، وهو العاء، جدت ألفظه طيعة بنة الوقع، وهذا اللين في ألفاظ موشحاته جعل الباحثين يسمونها بالركاكة إدم يأحدوا طيعة الموشح العبانية الموسيقية، وطيعة البعد الديبي الصوفي فيه، فلموشحات التي تمحو هذا المحى يعلب عليها الصعف والركاكة وأما في لبها وحريتها وانتلافها مع روح العامة فادت اللغة الشعرية إلى الركاكة<sup>(١)</sup>.

تعدُّ موشحات الششتري ذات صعة موسيقية في مجملها، فإدراك الششتري لأهمية عاء موشحاته يُعدّ مرتبة إيقاعية، عمل على توظيف هذا الأمر في سائر موشحاته، لكن على الرغم من ذلك فقد تفرّد الششتري بحاصيّة عجيبة، ذكرها الدكتور عبي سامي الشارء إدا تسمت موشحاته وأرحاله بلهجة اسند الذي برل فيه، مما ألسها بعداً موسيقياً مألوفاً، لأن المقصد من إثنائها إنشادها، أما أن يكون الإنشاد مراعيّاً مكان التولد فهو من خواص الششتري التي ظهرت في موشحاته

لقد قدّم الششتري للناس مذهبه لا في أسلوب بسيط موسيقي فحسب، ولا في لغة مألوفة الحرس للمستمع فقط، بل قدّم هذا المذهب الفلسفي في فحاحات من حلّ عبدهم، مم جعلها تعد إلى قلوبهم نهاداً كاملاً، واستطاع بذلك تطويغ موشحاته لعمليات العاء والمداولة في مجالس الذكر إلى أياما هذه، «فعبقرية الششتري إذن

(١) يُطر في الأدب الأندلسي، د حودب الركابي، دار المعارف، القاهرة، ط ٤، د ن،

كانت في الأداة التي استخدمها في السيطرة على اللهجات المختلفة... فقد كان أندلسياً في الأندلس، ومراكشياً في مراكش، وطرابلسياً في طرابلس، وشامياً في الشام، ولم يشعر مجتمع من تلك المجتمعات أن الرجل كان غريباً عليه»<sup>(١)</sup>

لقد جاءت كلمات موشحاته الصوفية قريبة مألوفة، تتعد في نظمها وسبكها عن الكلمات العربية، وكل ما من شأنه أن تستقله أذن المستمع، فجاءت معظم موشحاته في هذا الباب من الأسياحية الموسيقية، ومنها قوله<sup>(٢)</sup>

الْحَمْدُ لِلَّهِ عَلَى مَا دَنَا  
مِنَ السُّرُورِ وَالْهَمِّ وَالْأُمْنَى  
فَقُلْ لِيَوَاضِي قَدْ وَشَى بَيْنَا  
قَدْ ذَهَبَ التُّؤُوسُ وَزَالَ الْعَا  
إلى أن يقول:

يَا قَانِباً لَوْ كُنْتُ بِي عَاشِقَا  
لَمْ تُبْصِرْ إِلَّا الْوَاحِدَ الْخَالِقَا  
فَانْمَعْ كَلَاماً مُتَعَبِي قَانِقَا  
لَوْ كُنْتُ بِي تَدْعِي صَادِقَا  
مَا أَبْصَرْتُ عَيْنَاكَ إِلَّا أُنَا

(١) أبو الحسن الششتري الصوفي الأندلسي اثره في العالم الإسلامي، مجلة معهد

المصري، ص ١٥٦.

(٢) ديوانه، ص ٢٥٢-٢٥٤

أَقْلُ عَلَى الْحَقِّ وَذَغُ مَا مَضَى

وَأَيْسُ مِنَ الْخَلْقِ وَكُنْ مُعْرِضًا

غَمْرُنْ سَمَوَاتًا وَأَنْتَ صِرْ بِالْقَضَا

تَنْزِلُ رِضَاتًا وَفَوْنُ نَعْمِ الرِّضَا وَتَرْفَعُ الْحُجُبُ الْآتِي بَيْنَنَا

تبدو موسيقية الألفاظ واضحة من سهولة التركيب وحسن الاختيار فإذا

«كان الوشاح قد اختار الكلمات المألوفة المألوفة الشائعة ذات الهمس والرنين

الموسيقي الرقيق، فإنه يصل إلى ذلك الاختيار الدقيق من بين المجاميع المترابطة في

حقل دلالي معجمي للأفراد الأكثر موسيقية ورشاقة»<sup>(١)</sup>

لقد أتت أبيية الششتري في موشحاته معادلاً موضوعياً للمد الثقافي الصفي

في عصره، فعمل على تطويرها والتعمق في هندسة أبييتها، فجاءت موشحاته

نبعاً هذه المواءمة ما بين بقاء موسيقي شائق، وأبيية صغيرة تراعي في كل منها

طبيعة التكوين، ومن هذه الأبنية قوله<sup>(٢)</sup>:

مُقْلَتِي تُوْجِدِي تُوْجِدِي مَا أَحْفَيْتُ مِنْ وَجْدِي

كَيْفَ بِالْكِتْمَانِ وَقَدْ نَمَّ بِي دُمُوعِي

لَسْتُ لِلْهَجْرَانِ وَمَا اللَّيْلُ مِنْ طَنَعِي

سَبَطُوهُ الْأَحْفَانِ يَسْهِي هَبْ دُرْعِي

(١) الخيال والشعر في تصوف الأندلس، ص ٢١٤.

(٢) ديوانه، ص ١٢٨-١٢٩.

وَخُذْهَا نُزْدِي	فَكَيْفَ مَعَ الصَّدِّ
يَبْعُرُ الْأَخَالَ	عَلَى الصَّيِّ فِي الْغَمِّ
نَعْدَمًا قَدْ مَالَ	غَرِبَ الْوَضَلُ لِلْضَدِّ
دَاخِلًا قَدْ طَالَ	وَقَدْ جُزِرَتْ بِالْقَضِ
لَمْ أُرِدْ بُغْدِي	وَلَكِنَّهُ شَغْبِي

إلى أن يقول

مُنِيَّةً أَنْفَسِي	عَيْنِي دُكُمَ هَيْمَانِ
خَلَّ عَنْ غَنَابِ	وَدَعُ عَنْكَ مَقْدَانِ
تُغَيِّبَةُ الصَّصِ	أَنْ يُكْتَسِبَ مِنَ الْغَلَامَانِ
حَسِيرٌ مِمَّا عَنَدِي	إِذَا صَمَخْتِي عَنَسِي

لقد كانت أنية الششري في موشحاته مطالبة بالوفاء لهذا المذ العائلي في عصره، فلم يأل جهداً في عملية البناء هذه، فقد كان هذا المذ الثقافي الحديدي من مجالس الذكر والسماح وما يستتبعه من مقتضيات هذه المجالس الأثر السالم في تطوير موسيقا الموشحات.

وهناك عاملان ساعدا على رفع هذا التطور الموسيقي للموشحات

الأول منهما أن الموشحات عدت أكثر قبولاً للمتلقين من الشعر للعمودي، إذ إنها توائم طبيعة التصوف بممارسة دينية شعبية.

والثاني منهما: عملية الانصهار التي أحدثها التصوف، فقد ربطت بالسماح،

مما أدى إلى انصهار أفكاره في عمليات الغناء والسماح

بل إن العناء وما يستتبعه من سماع يُعَدُّ من علوم مذهب الششتري، فعقد له باباً أسماه (العلم الخامس، في السماع ولواحقه)<sup>(١)</sup>، وأكد على أهمية السماع، ولم يوفر دليلاً إلا وساقه لإثبات وجهة نظره، وهذا الأساس النظري في مذهبه لا بد أن يترجمه مما في أحصى أبواب السماع ألا وهي الموشحات

وقد وافقت أسبائية التوزيع الموسيقي قول ابن سناء الملك، فهي من أكثر أقسام الموشحات وجوداً، مما يستقل التلحين به ولا يحتاج إلى ما يعينه عليه<sup>(٢)</sup>.

وهذه الأسبائية تأتي أيضاً من طبيعة الموشح، فقد سمي بالموشح «لما فيه من تزيين وترصيع وصنعة وتناظر وتنوع في القوافي... مما يجعله كوشاح المرأة المرصع»<sup>(٣)</sup>.

إن أولى عمليات الرصد لأبعاد الإيقاع الموسيقي في موشحات لششتري ندو في محض تشكلها الأول، من دون إعمال مرشد جهدي في عمليات الرصد، مما سيأتي في البحث، فالبنائية الموسيقية أتت من:

١ - التركيبات المعنوية الحاملة للأفكار.

٢ - التركيبات البنائية الحاملة للألغامط.

٣ - التركيبات الموسيقية الحاصلة من مجموع هذه التركيبات

وعلى الرغم من هذه الصلة بين الموشحات وبين إيقاعاتها وطريقة غنائها،

(١) يُنظر: الرسالة العلمية في التصوف، ص ١٢٢ - ١٢٣

(٢) يُنظر: دار الطراز في عمل الموشحات، ص ٣٧.

(٣) موسيقى الشعر العربي، محمود فاخوري، ص ١٩٠

وما اعتمدته لغة الموشحات في ألقاطها الرقيقة، والمعاني الطريفة السطحية في بعضها، وموضوعاتها التي تناسب جو العناء، فإنه لا يُعلم حقيقة طبيعة الطريقة الإيقاعية التي قامت عليها الموشحات، ولا عن كيفية أدائها وتلحينها وشدها، لأن المقصد الأول هو استطاعة المتلقين من إشادها ومسامعها وتداوها، فكان ذلك يتبع لدوقية الملحن ومدى التكوين الموسيقي فيهم.

إن هذه الأقسام من موشحات الشششري بما لا يحتاج إلى عكارة هية في التلحين لا يعني فقر موشحاته من ميات الإيقاع الموسيقي المختلفة، فقد وجدت ميات شتى أغنت البعد الإيقاعي في موشحاته.



#### \* المطلب الثالث: اللازمة الموسيقية وطرق ورودها<sup>(١)</sup>

تُعَدُّ اللازمة مرتبة الأعراب الشعبية، ووجودها في نصوص الشششري يُفيد أمرين:

(١) لا بد في البداية من ساد أمر مهم، وهو أن المعطيات الدلالية في موشحاته لن تتع سهج الإحصائي العددي للموشحات، فعهد المحقق في انديوان لا ينكر، لكن الفصل اتمام في أعداد موشحات ومدى مسنها إلى الشششري في بعض منها، ينبغي المسألة عبر محسومة، لأن هذا العمل في التحقيق يحتاج إلى مجموعة من الأدوات التي لم تيسر للمحقق، مثل معرفة الوثيقة باللهجات الأندلسية، وغيرها من اللهجات معربة ومشرقة، مما لا يجزم في لقص بين بعض النصوص موشحات أو رجلاً، أو في مسنها إلى لشششري جرماً لا طناً، وبذلك فإن المعطيات الدلالية لن تكون محسومة في سه بعض ميات الوظيف لظفر الخيال والشعر في تصوف الأندلس، ص ٣٣٤



الأول فيهما. أن الششتري استقها من الأعيان الشعبية

والثاني. أن الشعبية الحالية هي امتداد لأعالي قديمة لاسيما من حيث طبيعة سائها، وارتباط هذه اللارمة بالوظيفة العنائية للموشحات، وقد ارشح أشعار الششتري في هذا المجال لأن تصير مادة العناء الذي يكسبها حملاً وروعة<sup>(١)</sup>

إن اللارمة - وهي تكرار للعصود في المطالع والأقوال والمحارج أو اقتصارها على بعضها - تُعدّ ركيزة موسيقية مستقلة، فإذا ما أصيف شكل الموشح الموسيقي في أساسه فقد خلصت للغناء مطلقاً.

ولدى قراءتي لموشحات الششتري جميعها، وإعادة ذلك مراراً تبيّن في أنواع اللازمات في موشحاته، فقد جاءت كالآتي:

١ - تكرار اللارمة في المطلع وتكرارها في الخرجة:

ومنها قوله<sup>(٢)</sup>:

رَازِي حُسْنِي وَطَبْتُ أَزْوَاجِي      وَسَمِعْتُ لِي الْحَيْثُ

وَعَفَا عَنْ مِمِيعِ رَأْيِي      عَلَى غَلِيظِ تَرْقِيَّتِي

لكن قفل البيت الثاني حتى الخرجة جاء مختلفاً، ومن ذلك هذا البيت

الأول:

(١) يُعْطَرُ الْحَالُ وَالشَّعْرُ فِي بَصُوفِ الْأَنْدَلُسِ، ص ٣٥، وَيُنْظَرُ أَيْضاً تَرْجَمُ فِي الْأَنْدَلُسِ

د. عبد العزيز الأهواني القاهرة، د. ط. ١٩٥٧، ص ١٣٦.

(٢) ديوانه، ص ٨٩ - ٩٠

وَسَمِعْتُ <sup>(١)</sup> بِالْوَضَادِ	رَأَى مُنْتَهَى وَزَالَ الْبَاسُ
وَنَلَعْتُ الْأَمَلُ	وَحَضَرَ حَضْرَتِي وَدَارَ الْكَاسُ
مِنْ مُدَامِ خِلَالِ	وَسَرْنَا وَطَابَتْ الْأَنْفَاسُ
نَشْرَبُوا يَا لَيْلِي	إِمْلَا كَأْسِي فِيهِ مَرَاتِي
فَعَبِي حَاضِرَ قَرِيبِ	وَحَبِيبِي أُنْجِي وَمَشْكَايَ

ويستمر في ذلك، لكنه في الخرجة أعاد اللازمة التي ابتدأ بها فقال:

بَلَدِي هُنْتُ فِيهِ	أَنْتَ فِي مَذْهَبِي هَبْ نَفْسِي
وَأَصَا الْوَقْتُ بِنِي	وَحَضَرَ حَضْرَتِي حَضَرَ آتِي
عِنْدَمَا تَلْتَقِيهِ	وَتَقُلْ لَوْ يَا بَذْرِي يَا شَمْسِي
وَسَمِعْ لِي الْحَبِيبِ	رَأَى جَنِّي وَطَابَتْ أَوْقَاتِي
عَلَى عَيْطِ الرَّقِيبِ	وَعَمَّا عَنْ عَمِيحِ رَلَاتِي

ومثل ذلك الموشع الآخر، إذ قال في مطلعته<sup>(٢)</sup>:

تَسْتَنْقِي خَمْسِي	قَلْبِي هُ لَيْلٍ وَلَيْلٍ هُ السَّمِي
رَتَمُ الْجَسَدِ	كَعَمَةِ الْخَمْسِي هُمِي الْخَدُّ بِنَا

ثم عاود اللازمة في الخرجة فقال ممهداً

قَدْ تَبَتْ مُلْكِي وَزَالَ عَنِّي الْعَنَّا	قَدْ تَبَتْ مُلْكِي
--	---------------------

(١) هكذا وردت في الديوان، وأظنها: (وسمع)

(٢) ديوانه، ص ١٦٧ - ١٦٨

فحطوا نخري إذا ما قد ذاب	حجّي أو تُسكني
خبرة الخبث تُباع بذيونا	والقوى ملكي
قلبي هو ليل وليل هي المني	تسقي خمري
كفنة الخشب هي الخشب	زينة الخشب

٢- تكرار اللازمة تكراراً تاماً من المطلع مروراً بالأفعال فالخرجة

ومن ذلك قوله<sup>(١)</sup>

طابت أوقاتي وحياتي	مذقيت مجموع مع ذني
أنا يساي يتواي	لم يرل معي يرعي
وعبي القساي أقساي	وتخليقسي أوقساي
طانت أوقاتي وحياتي	مذقيت مجموع مع ذني

وتنقى هذه اللازمة مكررة إلى الخرجة، إذ مهد لها فقال

يا عذوتي روح كم تحدع	الفساؤا تجرّوح لم يسمع
بنت ما فيك روح تنحدع	وتيسع كساز شهواتي
طانت أوقاتي وحياتي	مذقيت مجموع مع ذاتي

وهذا النوع من اللازمة يعطي إيقاعاً موسيقياً بارزاً، مما يساعد في عملية الغناء الجماعي، فالأفعال مع المطلع والخرجة تمثل وحدات موسيقية كبرى، وما تحتويه هذه الأفعال من أدوار، وما تحمله من قواف متوعة، كل ذلك يعطي بـ

(١) ديوانه، ص ١١١

موسيقياً كاملاً.

### ٣- تكرار كامل في العنصر الثالث والرابع من المطلع والقفل والخرجة

وهو أكثر اللامرات وروداً في موشحاته مما أصفى معداً موسيقياً متميزاً عن اللامرات الأخرى، ومنها قوله<sup>(١)</sup>:

غَدُ عَرِي الْوَهْمِ وَالْحَيَالِ	وَاسْتَغْمِلِ الْعَكْزَ وَالنَّظَرَ
مَا لَسُ إِلا كَمَا الْحَيَالِ	فَانْظُرْ إِلَى مَسَكِ الصُّورِ
إِذَ التَّمَثِيلِ لِلْمَنَالِ	يُظْهِرُ فِي عَالَمِ الْبَصَرِ
مَا لَسُ إِلا كَمَا الْحَيَالِ	فَانْظُرْ إِلَى مَسَكِ الصُّورِ
شَرَبُهُمْ لَاحَ كَالرُّلَالِ	قَدْ فَاغَتْ السَّرِيَّ وَالْخَصَرَ
مَا لَسُ إِلا كَمَا الْحَيَالِ	فَانْظُرْ إِلَى مَسَكِ الصُّورِ

ويستمر التعابير في العنصرين الأولين إلى قوله في الخرجة.

ذَغُ مَا يُقَالُ مِنَ الْمَحَالِ	مَّا حَفَى أَوْ يَمُتْ طَهْرُ
مَا لَسُ إِلا كَمَا الْحَيَالِ	فَانْظُرْ إِلَى مَسَكِ الصُّورِ

تبدو الإيقاعات الموسيقية من خلال هذا التوزيع بين لامرات مكررة في أعصان، وبين توحيد الروي في تقائلات الأعصان الأولى وتقايلات الأعصان الثانية، ثم ما تعطيه قوافي الأدوار، وكل ذلك يؤدي دوره الإيقاعي في عمية لبء الموسيقى الشامل، ولاند من رسم يبايٍ يعطي تمصلات الإبداع وانسجامه وتآلفه

(١) ديوانه، ص ١٤٢.

ج ا	ب ا
	د
ج ا	ب ا
	د
ج ا	ب ا

فلاحظ هذا التوزيع الموسيقي بين تقديلات الأحرف، فكل حرف يمثل لارمة معينة، وإن كان الحرف (أ) هو اللارمة الكبرى، لكن حرف (ب) يعطي إيقاعاً معيناً، ومثله (ج) وما أستطيع أن أسميه جسور الإيقاع في الحرف (د)، وهذا التوزيع لعله يخالف قول الدكتور إبراهيم أنيس، فقد «كان من الممكن أن تعدّ الموشحات حدثاً جديداً وثورة في الشعر العربي لولا أن ما بها من جدّة لا يعدو الوزن والقافية»<sup>(١)</sup>، بل أتت الحُدّة من التوزيع الإيقاعي الجديد، ومدى إعادة الوشاح من المعجم السهل البسيط، ودمج ذلك في عمليات البناء، وهذه التوسعات الصوتية لا تُعدّ ذات قيمة في تعبير المعنى فيها لو عبرت الوحدة التقسيمية<sup>(٢)</sup>

(١) موسيقى الشعر، د إبراهيم أنيس، ص ٢١٧

(٢) يُنظر لحروف والأصوات في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة، د عبد المعصم محمد سجاد، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط ١، ١٩٨٢، ص ٨.

٤ - تكرار كامل في الغصن الثالث والرابع في الأفعال والخرجة، وتعدد المطلع بغصنين يتكرران في لازمات الغصن الثاني والثالث في الأفعال، ومنها قوله<sup>(١)</sup>:

قَدْ ظَهَرْتُ فِي مِرَاتِي      عِنْدَ رُمِّي لِمَنْسِي  
وفي الأفعال قال

لَيْسَ بِالْمُحْفُودِ      وَيَمُخْوِي إِثْنِي  
قَدْ ظَهَرْتُ فِي مِرَاتِي      عِنْدَ رُمِّي لِمَنْسِي  
مُخْبِرٌ عَنْ مَّا      قَدْ رَأَى مِنْ مَعْرُوضِي  
وفي الخرجة قال

قَوْلٌ مِّنْ غَرَنٍّ      أَطِيبُ مَا هِيَ أَوْقَاتِي  
قَدْ ظَهَرْتُ فِي مِرَاتِي      عِنْدَ رُمِّي لِمَنْسِي  
فهذا النوع من اللامعات لا يختلف عن سابقه، إلا من حلال فلة أعداد الوحدات الموسيقية في درجتين، لكن معاودة تكرار اللامعات يكمل هذا النقص في أغصان الوحدات الموسيقية.

٥ - تكرار اللارمة في الغصن الرابع من القفل والمطلع والخرجة.

ومنها قوله<sup>(٢)</sup>:

(١) ديوانه، ص ١١٧.

(٢) ديوانه، ص ٣٦٠.

كُلَّمَا قُلْتُ نُفْرِي  
رَأَيْتُ الْوَضْلَ هَيْتَا  
نُظْمِي بِزَانٍ قَلْبِي  
هَكَذَا خَالُ الْمُحِبِّ  
ثُمَّ قَوْلُهُ فِي بَاقِي الْأَقْعَالِ:

مَا بَقِيَ إِلَّا التَّكْوَانِي  
إِنِّي بِالْمَوْتِ رَاضٍ  
إِنْ يَكُنْ يُرْصَكُ قَتْلِي  
يَنْبَغِي بِالْوَضْلِ أَفْسَى  
فِيهِدَا زَادَ عَشَقًا  
وَتَهَانِيَسَ بَهِيغًا  
أَهْ يَسَا قَمَرِي قَلْبِي  
مُتُّ مِنْ لُطْفِ الشَّامِلِ  
عَشْتُ طُولَ الدَّهْرِ قَائِي  
طَلِبْتُ الْقَيْشَ خَلِيغًا  
خَذَا فِي الْحُبِّ نَحْيِي  
هَكَذَا خَالُ الْمُحِبِّ  
فَاخْفِضِ الْقَتْلَ بِقُرْبِي  
هَكَذَا خَالُ الْمُحِبِّ  
وَرَضِي بِالْعِشْقِ صَنْحِي  
هَكَذَا خَالُ الْمُحِبِّ  
أَهْ يَا قَتْلِي وَسَلْبِي  
هَكَذَا خَالُ الْمُحِبِّ  
مُسْتَهَامَ الْعَقْلِ مَسْبِي  
هَكَذَا خَالُ الْمُحِبِّ

إن نوع اللارمات الموسيقية هي سية موسيقية كبرى في الموشح عامة، تتفرع عن لارمات صغرى فيما تجلت عنه هذه اللارمات في طرق ورودها، وما حققت من إيقاع ملموس ساعد في عمليات العناء، واستحسان السماع، «فاللارمة هي التجديد الكبير الذي أدخله الششتري في الموشحات والأرجال»<sup>(١)</sup>، وهو تجديد واضح

(١) الحقال والشعر في تصوف الأندلس، ص ٣٥٠.

فبما أثبتته من موشحاته.

\*\*\*

#### \* المطلب الرابع - الوحدات الموسيقية الصغرى

لم تقتصر الموشحات في تشكيلها الموسيقي على تسوع القوافي في الأدوار، ولعودة إلى قافية تربط أفعال الموشح، وعلى تكرار اللامات الموسيقية في الكثير منها، بل عمل الموشح على استخدام فيات الإيقاع المختلفة في عملية البناء، فجاءت الموشحات أقرب إلى معروفة موسيقية مورعة الألحان ما بين وحدات موسيقية كبرى، تدور في الهيكل الخارجي والإطار العام، ووحدات موسيقية صغرى على مستوى الكلمة والحرف، وما يختص به كل حرف من صفات، ومن تقابل هذه الصفات بين رجو وحير، واستعلاء واستفال، وهمس وشديد، وكل هذه التفاعلات على مستوى الحرف تعطي بعداً موسيقياً يضاف إلى البناء الموسيقي العام، «فالانسباب الصوتي من أهم مميزات الشعر حتى يتسنى - لمن أراد - الإنشاد، وتريد أهمية ذلك في الموشح لملاقنتها الوطيدة بالفتاء»<sup>(١)</sup>، وعليه فإن الحرف يعدُّ - وما يقابله من حروف معايرة الإيقاع - وحدة موسيقية لا تقل أهمية عن بقية الوحدات الموسيقية

عرّف ابن حيي<sup>(٢)</sup> الصوت فقال «عرص يجرع مع النفس مستطيلاً متصلاً

(١) قصصا الشكل والمصنوع في الموشح الأندلسي في عهد بني الأحمر، أحمد بن عيسى، دمشق، أطروحة دكتوراه في اللغة والأدب الأندلسي، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، قسم الدراسات العليا، ٢٠٠٦، ص ٥٦١

(٢) أبو الفتح عثمان بن حيي الموصلي الحنوي المشهور (ت ٣٩٢هـ)، كان إماماً في علم =



حتى يعرض له في الحلق والعم والثمتين مقاطع تشبه عن امتداده واستطالته، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفاً<sup>(١)</sup>.

ويعدُّ البحث في مكونات الإيقاع الحرفي بحثاً كبيراً، نظراً لشعب كل حرف بين صمات متعددة، ولذلك سأقف عند بعض الطواهر الموسيقية على مستوى الحرف من خلال:

### ١- تمايز الإيقاع الحرفي:

تتوزع حروف المحاء في حقول الضمات، وكان لحقلي الاستعلاء والاستعمال دوره البارز في تبيان التمايز الإيقاعي الذي يعطيه تقابل هذه الأحرف، وما تتألف مع باقي المكونات الموسيقية، ليؤدي في حاصلة حملة من التنبؤات الموسيقية لتي تميرها الأذن وبألمها السمع.

والاستعلاء هو ارتفاع اللسان إلى الخنك الأعلى عند الطلق بالصوت، والأصوات التي توصف بهذه الصفة هي الخاء، والعين، والقاف، والضاد، والطاء، والصاد، والظاء.

أما الاستعمال فهو حروح الحروف من أسفل الفم لتسفل اللسان حال الطلق

= العربية، هو الأدب على الشيخ أبي علي الفارسي، ثم قعد للإفراء بالوصل، وله أشعار حسنة، ولاين حي من النصائيف كتاب الخصائص، وصر الصاعه، والمصنف في شرح بصرف أبي عثمان الخارقي، وغيرها، يُنظر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج ٣، ص ٢٤٦-٢٤٨

(١) سر صاعه الإعراب، لأبي الفصح عثمان بن جني، تحقيق د. حسن هداوي، دار القلم، دمشق، ط ١، ١٩٨٥، ج ١، ص ٦.

به، وتوصف بهذه الصفة جميع الحروف العربية عدا أحرف الاستعلاء المجموعة في قولنا: حصن ضغظ قظ<sup>(١)</sup>.

وكلمت استعلاء واستعال وما ينحلي عنهما من صفات الحروف ما هو إلا تردد الحرف إيقاعياً بين طبقة إيقاعية عليا وطبقة دنيا، أو ما يسمى في علم الموسيقى بين قرار وجواب.

أما الصغير فهو عبارة عن صوت رائد يجرح مع الطلق لبعض الأصوات، وهذا الصوت يشبه صغير الطائر، وفيه لأجل صغيره قوة وحدة، وقد عدّ العلماء المحدثون الثاء والذال والراي والسين والشين والصاد والطاء والفاء من حروف الصغير على اختلاف درجاتها فيه<sup>(٢)</sup>، فورد حروف الصغير وترددها بين قوة وضعف هو إيقاع سجداته، فإن أصفا إلى ذلك مقابلاتها من الصفات كان الإيقاع أبرز وأوضح.

ومن التباينات الموسيقية على مستوى الحرف صفتا الجهر والهمس، فاجهر

(١) يُنظر مجرح لحروف وصفاتها، للإمام أبي الإصبع السهلي الأسدي المعروف بابن النطحان (٥٦٠هـ)، تحقيق د محمد يعقوب بركستاني، ط ١، ١٩٨٤، ص ٩٠، ويُنظر أيضاً سر صناعة الإعراب، لأبي الفتح عثمان بن جني (٣٩٢هـ)، تحقيق د حسن هداوي، دار القلم، دمشق، ط ١، ١٩٨٥، ج ١، ص ٦٢، ويُنظر أيضاً التمهيد في علم التجويد، شمس الدين أبي الخير محمد بن الحريري (٨٣٣هـ)، تحقيق حاتم قدور أحمد، مؤسسه الرسالة، بيروت، ط ١، ٢٠٠١، ص ٩٧.

(٢) نُظر لأصوات المعجزة في لسان العرب في ضوء دراسات علم اللغة الحديث، د ناجع عبد الحافظ مروت، دار التوفيق للطباعة، القاهرة، د ط، ١٩٨٢، ص ٧٤، ١٠٩.

حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومع النص أن يجري معه حتى يقتضي الاعتماد عليه ويجري الصوت، أما الخمس فحرف أصعب الاعتماد في موضعه حتى جرى النص معه، والأصوات المهموسة مجموعة في قولنا **مستشحك حصفه**<sup>(١)</sup>

والحروف الرخوة عند القدماء الهاء والحاء، والعين والحاء والشين وانصاف والصاد والرأي والسين والظاء والطاء والذال والفاء، والشديد منها مجموع في قول: **أجد قط بكث**<sup>(٢)</sup>.

إن هذه التبايرات في صفات الأحرف ستكون معروفة موسيقية إن صممت إلى بعضها، إذ سيرر التقابل الجمالي الحاصل من مجموع ذلك واضحاً، يقول الششتري في موشح<sup>(٣)</sup>:

جَلَّ مَنْ هَوَاهُ جَلًّا      وَلِقَلِّي قَدْ تَجَلَّلَ  
قَدْ تَجَلَّلَ لِي بِحَبِيْبِي  
حَتَّى غَنَتْ عَنْ وَحُودِي  
وَفِي غَيْبَابِ سُوءِي  
وَأَنَا يَا قَوْمَ أَوَّلِي      أَنْ تَهَيِّمَ فِي حُبِّ مَوْئِي

(١) يُنظر سر صناعة الإعراب، ح ١، ص ٦٠، ويُنظر أيضاً الأصوات اللعوية في لسان العرب، ص ٩٢

(٢) يُنظر سر صناعة الإعراب، ح ١، ص ٦١، ويُنظر أيضاً محارج الحروف وسماتها، ص ٩٠-٩٢.

(٣) ديوانه، ص ٢٢٠

مَعِيَ مَوْلى لَا يَحُولُوا  
وَلَهُ فِعْلُ جَمْعٍ  
وَمُنَادٍ بِهِ يَهْوَى

مَنْ أَتَى قَوْلًا وَمَعْلًا      قَدْ رَفَى لِلضَّمِّ الْأَعْلَى  
بِأَبِي قَوْمٍ كَرَامٍ  
عَرَفُوا أَلَمَوْى فِهَامُوا  
صَفَقَتْ لَهُمْ مُدَامٍ  
وَكُنُوسُ الْخَبْرِ تَمْلًا      وَعَرُوسُ الْحَقِّ تُجَلِّ  
أَنْتَ رَبُّ الْكَوْنِ وَخَدِّكَ  
وَالْكَرَمِ وَالْحَوْدِ عَنْدَكَ  
مَائِنًا إِنْ فَعَلَ نَعْبُذَكَ

أَبْ عَنْدُ وَأَنْتَ مَوْلى      سَيِّدِي أَهْلًا وَسَهْلًا  
لا بدّ لدراسة الإيقاع الحرفي ومدلولاته من إجراء إحصاء بياني، يجدر شيئاً  
من جماليات الإيقاع الحرفي، وقد خصصت الموشع هذه الدراسة الحرفية في أصعرها  
وحدة موسيقية؛ لأن عروض الموشحات غير ثابتة بل في أغلبها سماعية، وهذه الدراسة  
الإحصائية لأصعر الوحدات الموسيقية تحليلاً تكشف عن تقاطعات موسيقية  
حمالية، ولا بد من إثبات جدول يبين صفات الحروف وعددها وحروفها في  
الموشع السابق.

صفات الحروف في الموشح	عددتها	حروفها
الاستعمال	١٩٢	ج ل م ن ه و ب ي د ح ت ع
الاستعلاء	١٤	ق غ
الثبوت	٦١	ج ق ب د ت
الحجر	١٧٨	ج ل م ن و ق ب ي د غ ع
الهمس	٢٨	ه ح ت
الرخاء	٢٥	ه ح ع

لقد لجأ المشتري في موشحه إلى الإكثار من حروف الاستعمال، ولم تكن حروف الاستعلاء إلا بديلاً يسيراً مقارنة بأصداها، وقد كانت المعاني التي حملتها تناسب ما قد استخدم له من حروف، فهو في مساحة المحبوس عقب بعد الجمع، أي في بعد العباب الثاني، لكن الإكثار من حروف الاستعمال من دون الاستعلاء لا يصح شيئاً من مزايا الإيقاع المتأني من التناوب الصدي، فعمد إلى التعويض عن ذلك بالإكثار من حروف الحجر، فكان الحجر يقابل الاستعمال، وكثرة حروف الحجر من خلال مدلولاتها كانت تعبيراً عن جلوة العناء المصاحب لرقعة المعاني، وما تبقى من صفات موزونة بشكل إيقاعي لها وهناك فقد أصفى تلويحاً موسيقياً في تقديلات الحروف.

#### - الحيل البنائية في التكوين الموسيقي:

لم تكن لإيقاعات الحرف انفراداً في عملية الساء الموسيقي، بل كان التنسُّ

المنوع موجوداً في هذا الموشح، ومن ذلك تعدد الحيل النائية لربط وحدات كل فقرة، ثم ربط الفقرات المتعددة بعضها ببعض<sup>(١)</sup>، وذلك في قوله:

خَلَّ مَنْ تَهَوَّاهُ خَلَا      وَلَقَلِّبِي قَدْ تَجَلَّى  
قَدْ تَجَلَّى لِي بِجِسْدِي  
خَتَّى عُنْتُ عَنْ وَحْدِي  
وَفِي غَيْبَاتِي شَهْوَدي

فلا تستقل وحدة موسيقية إلا بربطها لعوية في وحدات الأدوار، وربط الوحدات الموسيقية للأدوار بأقفالها، فيقول:

مَعِي مَوْلى لَا يَحُولُوا  
وَلَهُ بَقْلٌ حَمِلُ  
وَمُتَادِمُهُ يَقُولُ

مَنْ أَتَى قَوْلًا وَفَعَلًا      قَدْ رَقِيَ لِلصَّفِّ لِأَعْلَى

فقد اهتم الشششري بتحقيق الترابط والتلاحم بين أجزاء الوحدات الموسيقية الصغرى بعوامل لعوية، كالمصطلح بين الفعل والماعل، أو المضاف والمضاف إليه بأعصان تعدد وحدات موسيقية، أو العطف بالمعل على معطوف في الدور لاستكمال المعنى كما في قوله<sup>(٢)</sup>:

(١) الخيال والشعري تصوف الأندلس، ص ٢١٤.

(٢) ديوانه، ص ٢٢٨.

إِلَى الْحَيِّبِ خَعَلُوا مَرَامَهُمْ  
 فِي عَمَلٍ أُنْجِبَهُ أَقَامَهُمْ  
 شَرَفَهُمْ بِذِكْرِهِ وَأَكْرَمَهُمْ  
 فَسَلَّمُوا أُمُورَهُمْ لِلْعَاجِلِ فِي كُلِّ حُكْمٍ وَقَضَاءٍ نَازِلِ

أو بين متعلق الحار وصلته بالمتكون الحوي التام، كقوله في الموشح ذاته:

عَلَيْكَ مِنْ رَبِّكَ أَفْضَلُ السَّلَامِ  
 وَأَنْتَ لِلْخَلْقِ دِينَزِلٌ وَإِمَامُ  
 نُسَمِّ صَلَاةَ اللَّهِ عَلَى طُغُولِ الدُّوَامِ

عَلَى حَيِّبٍ جَاءَ بِالرَّسَائِلِ وَحُبُّهُ مِنْ أَغْطَمِ لَوْ سَائِلِ

ومن الموشحات التي عمل الششتري فيها على إبداء الترابط اللعوي بين وحدات التكوين الموسيقي، هدت حوارية من مطلعها وقملها حتى حرجتها، فصلاً عما نصمته هذه الموشحة من سمات موسيقية في توخذ القوافي في الأفعال، وتنوعها في الأدوار، وما إلى ذلك من محسات بدعية تصفي صعة الإيقاع على الموشحة قوله<sup>(١)</sup>:

الْحَمْدُ لِلَّهِ عَلَى مَا دَنَا  
 مِنَ السُّرُورِ وَالْهَنَاءِ وَالْمُنَى

قُلْ لِوَأَشْرِ فِذْ وَشَى بَيَّسَا  
 فِذْ دَهَبِ السُّوُوسُ وَرَأَى الْعَمَا      وَوَأَصْلَ الْخَلْ وَبَلَّغَ الْمُنَى  
 وَرَأَى مَنْ كُنْتُ لَهُ مُنَاقِبًا  
 وَأَضْحَى السَّمْلُ بِهِ مُوَفَّيَا  
 وَرَوَّضَ أَنْسَى مُنْعَمًا مُورَقَا  
 وَهَبَّتِ الْخَلْوَةُ عِنْدَ اللَّقَا      وَدَارَ كَأْسُ الْوَضَلِ مِ بَيَّسَا  
 فِي حَضْرَةِ الْقُدْسِ لِيَذَا مَسْوَئِي  
 وَمَيَّيْدِي مُنَادِي مُوَاصِلِي  
 يُنْجِجُهُ مِنْ خَمْرِهِ لِلْأَوَّلِ  
 خَشَى إِذَا أَسْكَرِي قَالِ لِي      إِشْرَتْ شَرَابِ الْأَسْ مِنْ قُرْبَا  
 قُلْتُ لَهُ مَوْلَايَ مَنْ يَغْتَدِي  
 هُنْدَهُ الْخَمْرَةُ لَمْ يَهْتَدِ  
 فَقَالَ لِي لَا وَأَهْوَى هَانِدِ  
 قُلْتُ مِمَّ السَّاقِي فَقَالَ الْيَدِي      قَالَ عَلَى الطُّورِ لِمَنْسَى أَنَا  
 أَنَا أَهْتَدِيَتِ بِالسَّيِّئِ اللَّاتِحِ  
 وَالتَّارِ لِلْمُقْتَنَسِ اللَّامِحِ  
 خَشَى نَظَرْتُ نَظَرَهُ الْكَاشِحِ



يَا مُدَّعِي الْحَقِّ أَمَا تَسْتَجِي      تَنْظُرُ بِالْغَيْبِ إِلَى غَيْرِنَا

يَا هَانِيَا لَوْ كُنْتَ لِي غَاشِقًا

لَمْ تُبْصِرِ إِلَّا الْوَاحِدَ الْخَالِقَا

فَاسْمَعْ كَلَامًا مُتَغَيِّيًا فَاثِقَا

لَوْ كُنْتَ مِثْلَهَا نَدَّعِي ضَافَا      مَا أَتَضَرَّتْ عَلَيْكَ إِلَّا أَلَا

أَقْبِلْ عَلَى الْخَلْقِ وَدَعْ مَا مَضَى

وَأَيَّاسُ مِنَ الْخَلْقِ وَكُنْ مُعْرِضَا

عَمَّنْ يَمُوتَانَا وَأَنْتَ صِرْ بِالْقَضَا

تُسِرُ رِضَانًا وَهَوَايَ غَمِ الرِّضَا      وَتَرْفَعُ الْحُجُبَ الَّتِي بَيْنَنَا

يُعدُّ الموشح بناءً موسيقياً في مجمله فقد حوى أركان الإيقاع من

- بناءً موسيقياً عاماً، يراعي تفاصيل الموشح من تنويع للبقاوي في الأدوار،

وتوحيدها إيقاعياً في الأفعال.

- بناءً موسيقياً يتكوّن من وحدات صغرى، شكّله تماس الحروف والكلمات،

وما يصممه الديدع من مكونات تشكّل إيقاع الموشح

- حيل سائية تربط وحدات الإيقاع بين الأدوار والأفعال وسائر الموشح

لقد نوع الششتري في عمليات الإيقاع في سائرصوص إبداعه قصيداً وموشحاً،

واعتمد على أوزان الشعر العربي في قصائده العمودنة، وأنى نظمه مراعيّاً للمستخدم

منها، ونوع في ذلك بين إطار حارحيّ متّوع، وإيقاع داخليّ، وكان للموشح الأثر

الأبرر في عمليات الساء الموسيقي لأنها أعدت في مجملها للقاء، وكنها للناس  
مع حولان تجربته وما يستمع ذلك من سماع ومحال ذكر وعاء







لقد جاء البحث استجلاءً لمفهوم التصوف وتحليلاته في شعر الششتري، فوصل في هذه المحاولة إلى علاقة فهم جامعة بين المرسل والمتلقي، انطلاقاً من تحديد أويٍّ عامٍّ، والانعكاس من البنية الإطارية المعنوية لسرِ نصوص التصوف، فالشُّص لصوفيٍّ أعظم من أن يُحكَّم عليه من نظرة سطحية لا تدرك طبيعة الرؤية الكامنة وراء الشُّص، والمتخفية ضمن رسم الحروف.

وقد خلص البحث إلى نتائج عديدة يمكن إيرادها بشكل وجيز من خلال النقاط الآتية:

- فقد أثبت البحث غرارة نصوص الششتري وعظيم ثرائها المعرفي والسمي، الأمر الذي شهد به الدارسون لبعض نصوص الششتري في تصاعيف كتبهم قديماً وحديثاً، مما يتطلب مزيداً اكتشافات تتولد عن قراءات جديدة لدبوانه وكتبه.

- إن أشعار الششتري في أبعادها الثلاثة لم تكن وليدة تفكير مُفحِّم في أشعاره، بل حصيلة تفكير منهجيٍّ له إطاره المرحعي في عمليات التأويل، إذ عدت أشعاره في بُعدها الأول ذات حطٍّ بيانيٍّ صاعيد في تطلعات التصوف، فأماطت اللثام عن طبيعة المعاهدات والمكابدات؛ ابتغاء الوصول إلى مرتبة الجمع، وهذا ما لا يتم فيها لو اكتمى الباحث أدوات وصفيّة صرفية، أدوات كانت العامل الأول في الحكم على نصوص التصوف حسب طاهرها لدى بعض الدارسين، وقد توّسل الششتري لهذه

الرؤى العميقة بمحزونٍ لعويٍّ ومقدرةٍ إبداعيةٍ واعيةٍ في التقاط دقائق النفس ومرامتها، جعلت من هذه الرؤى محاراً صوفياً مانعاً من إرادة المعنى الطاهر في المصوص.

- وقد أبان البحث عن طبيعة التركيبات التقليدية في عمليات الخطاب، وبحث عن الدلالات المتعلقة بالرؤية الكلية للمصوص، مما أوصى فاعلية متجددة من خلال ممارسة الحرق المنظم لأبعادها، وعمل البحث على نظم هذه التقبيلات في بناء كبري يفصل في أبعاد الرؤية الكونية للششتري، بين تطلّع وجمع وغياب، فخلص إلى تويات تنوزع عليها مصوص الششتري، وما يتولد عن هذه التويات من معطيات كشفت عن فكر عميق، وفلسفة خطابية، شملت الإنسان والملكوت وسائر لوجود.

- وقد أبان البحث عن فلسفة الجمال والحب الإلهي في مصوصه، فكانت المصوص وليدة معابة الخوراج لجمال الأفعال الربانية في الكون والإنسان، لكن طول التأمل في تلك المصوص كشف عن حمال فلسفي يبدو في معابة النفس جمال استجيبات الإلهية، بل إن استكداد المهم، والنظر في المصوص عقيب النظر، ومحاولة الجمع بين الكثير من المصوص، كشف عن محاليت الخطاب المتأثية من مطالعة القلب لجلال الصمات الإلهية في عالم الحسوت، وهو ما عثر البحث عنه بمرحلة الجمع عقيب التطلع في بعد العياب الأول.

- إن الإفصاء إلى سس الششتري العميقة في مصوصه يحتم على كل باحث إريحة النظر إلى تلك المصوص عبر النواية المهمة التي نظم المصوص، ونحرمها من متعة الاستكشاف الكامن والحقفي، والولوج إلى مدلولات التصوف عبر نواية التأويل

العميق، والاسترشاد بأنوار المذهب الصفي، عدها بحق لبوابة الفقه أن تأخذ دورها في عمليات التأويل، وهي آلية مستعيدة قراءة الكثير من موروث التصوف على ضوء الإصناف العلمي الدقيق، فلا يُصنفُ أي نص صوفي سوى الإقبال عليه إذ الباحث حالي الوقاص من أي حكم سطحي مسبق، وقد كان لهذه الآلية عظيم النتائج لدى مقاربة المحطور في نصوص الششتري، فليس لأثار الحلول والاتحاد مسوعاً كفاً لإهمالها وتحجيتها في عمليات البحث العلمي المنهجي.

- إن محددات الإرادة الإنسانية في فكر الششتري من خلال بُعد الجمع قد كشف عن سطح من الخطاب خفي، لا يمكن أن يوجد إلا في نصوص التصوف، ولا يمكن لأي متصوف أن يدلي فيه إلا إذا كان متمكناً عارفاً به يقول، وهذا ما أبدع فيه الششتري؛ إذ قال في لخطاب لا قول فيها، وحاطب في وقت لا حطاب فيه، وعلم في وقت لا علم فيه، وجهل في وقت لا جهل فيه، فكان في حكم المطلق من الوقوف، هذا الشطح الصوفي واضحاً، لكن البحث أدرك عن أدوات الششتري لدكبة في مقاربة مثل هذه النصوص، وكمية استخدام الوسائل اللغوية في عمية الإسعاف القولي، مما راد في العرابة، إذ المطلق اللعوي ولا لعة، وهذا النوع من نصوصه يراوح بين حمالية الأداء وحلالته، مما جعل البحث يستخلص معطياته من حاصل تجرية شعورية وعرفانية.

- أبان الأسلوب التعبيري في أبعاده التقابلية عن حقيقة الذات الششتريّة، ورؤيتها الواضحة لمجلى القوايل من الآخر، ضمن منطقات أسلوبية عديدة، وامت بين الدوائ اللسانية والمدلولات العرفانية، مما ساعد على تحديد معطيات الشعرية لسانياً، ومعطياتها صوفياً، ولا سيما في نصوص الوحدة المطلقة، فكانت

رحلة الذات إلى الذات، ومن حاصل هذه الرّحلة انكشفت الحقيقة العظمى لوجود الله في الذات العارفة، وقد أبدع الششتري في هذا الحقل الأسلوب الصوفيّ الفلسفيّ، فعبر بين ممثّل الأنانية وبين ممثّل الآخر، وكلّ هذه الأشياء عمل على توبيها ضمن حقلين كبيرين هما غياب وحضور.

- إن التجربة الصوفية تجربة ذاتية في مشنها، ودوقية في متلقها، وفكرية دوقية في دارسها، ولذلك فقد رصدت الدراسة أبعاد المكويات المجردة، وبحثت عن أصلها، وكيفية تجليها حساً بأساليب لعوية، وقد أعطت هذه العملية نتائج رؤيوية لا تتحصّل بمحصر قراءة عارية، فلم تكن المعاني الحسية سوى دلالات على معاني وجدانية ما وراثية، وبذلك عدت بمجملصوص الششتري عميقة لدلالة، حتى في كسائها الحسي، وهو ما يؤكد على صسعة الخيال والعاطفة التي عوّل عليها انششتري فيصوصه، فالعقل وروافده من التّحارب الحسية ما هو إلا معكست للمواجد والأحوال.

- بدأ الوعي العميق بأسرار الخطابات فيصوص الششتري واصحاً في تجليات حطاماته، مما ساعد في تبلور وعي شليد التّعبد، ولا تملكه أضرب الخطابات الأخرى، وهذه المربة تُسوّع في أفق الاستقبال لدى كل قارئ ومتلق، فتحل أقصى درجات التأويل لأي قارئ بداية انطلاقاً جديدة في متلق آخر، وقد بدأ هذا الوعي في مستويات المجاهدة الصوفية صم بعدها العياي الأول، وصم بعدها العياي الثاني، مع الاحتفاظ بنسق لعويّ وفلسفيّ تنهاز به بية تركيبة عن أخرى، وكل ذلك ساعد في تحديد دقيق لحركة المعنى.

- وقد قدم الششتري لسات فكره في صورٍ متنوعة، عُدت جوهر الخطاب لديه، وقد تصافرت هذه الصور مع سائر المكونات الفلسفية والوجودية والمعرفية عنده، مما أعطى خلاصة جوهر الإبداع بين حقيقة رؤاه وواقعها، إذ خلق صوراً متنوعة عبر استعمالات لغوية متنوعة، جعل التأويل عميقاً من خلال التجويز في الدلالة، وعدم إغراق المعنى على تأويل أحادي، بل في إفتاحه على تأويلات عديدة، وكل ذلك من خلال علائق تكشف حليّات النصِّ ومكوّناته، ضمن رؤية دقيقة في انقط حريّات الصور، وتمكيكها، وتوريثها، وتبويبها، واستتاع معطيات دلالية منها.

- كان لطبيعة النصِّ الصوفيِّ وعمق رؤاه دورٌ أساسيٌّ في لحوء الششتريِّ إلى تقنياتٍ مختلفة لث فكره وفلسفته الصوفية، ولذلك فقد أُنبت تقنيات التصوير الاستعاريّ والتشبيهيّ والموضوعانيّ عن قدر كبير من المعاني والتأويلات، وما كان لهذه المعاني أن تظهر فيما لو اكتمى البحث سطية السط في تشكيلات الصور ضمن حدوده البلاغية، ولذلك فقد انطلق البحث من رؤية جديدة في التناول الصوري، سمّت بالنصِّ الصوفي من دائرته البلاغية الصيقة إلى دائرة صوفية كبرى، مما ساعد في تكشف مريد من العموص الفلسفيّ في النصّ

- كان للحيال دورٌ مهمٌّ في عمليات المائنة الصوفية عند الششتري، فكانت للمنظومات الفكرية السانفة حضورٌ في ذهن الششتري، إلا أنه قد وسع من آفاق ما ورثه، ومدّ في حضور المعاني، فوصل بالمعاني والروى من حالٍ سامية نواتم الشريعة ونوافق تعاليها، إلى معاني فلسفية صوفية عميقة، تتحدّث عن الحقيقة والعيبيات، وهذه المريّة صبغت معظم ناحه النصّي في سائر مؤلفاته، مما جعل الأدوات عريّة



متنوعة لدى كل عملية تأويل، وذلك أعطى نتائج مختلفة في معطيات التأويل.

- لم يكن الورن الموسيقي ذا طبيعة فيّية وحسب، بل عكس رؤية المحاطب في خطابه، وهذا ما جعل الششتري يتّوَّع في أدوات الإيقاع، فراعى أدن المستمع وحاله، وواءم بين جماليات الخطاب وتوزيعات الإيقاع، وجعل العلاقة جدليّة بين الورن والمعنى، فكان الورن من مقتضيات الرؤى قد حمل في كل وحدة موسيقيّة ما يستطيعه من معاني وما يليق به من فكّر.

- تنوّعت فلسفة الششتري بين فلسفة عميقة صعبة المراس، وأخرى طليعة تُدرّك بعضي أطّلاع ومداومة نظير، ولذلك فقد حُفّ من سطوة التّكثيف، من خلال استخدام الأحر طويّلة التّفعيلات لتثقل النوع الأوّل من فلسفته لصوفيّة ورؤاه، أما ما اقتضاه التّكثيف فقد جعله للقصار من التّفعيلات، ولذلك فقد بدت علاقة التّأثير متبادلة بين طبيعة المعاني الصوفيّة، وما يقابلها من أوراب، وجعل للمعاني دوره في عمليات الإشاء، فراعى طبيعة الإيقاع وما يحتمله من معاني قادرة على نقل فلسفته للعامة بأيسر تعبير وأبهى إيقاع.

تلك أهمّ النتائج التي توصّلت إليها في بحثي، والرّغم بكهّاب السّحت والإحاطة بجوانبه ضرت من الوهم، فالسّحت حياء محاولة شاقّة في الاستكشاف بما أوتي في من جهد وتوفيق ربّانيّ، ولنكون المحاولة حلقة تُصاف إلى أبحاث السّابقين، ويأتي من بعد هذه الحلقات اللاحقون، فيصّبون وينقدون، غير أنّنا جميعاً نسعي وجه الله تعالى والإخلاص في السّحت والعمل ﴿أَوْ مَرَّكَانَ مَيْتًا فَأُحْيَيْنَاهُ وَجَعَلْنَا لَهُ نُورًا يَمْشِي بِهِ فِي النَّاسِ كَمَا مَثَلَهُ فِي أَنْطُلُكْتِ لَيْسَ بِخَارِجٍ مِّنْهَا﴾ [العام ١٢٢] اللهم جعل

عمي حجة لي يوم الدين، وسلامٌ على المرسلين والحمد لله رب العالمين.





## ملحق بالمصطلحات الصوفية

١ - الاتحاد: الاتحاد هو تصوير داتين واحدة، وهو حال الصوفي الواصل، وقيل هو شهود وجود واحد مطلق من حيث أن جميع الأشياء موجودة بوجود ذلك الواحد، معدومة في أنفسها، لا من حيث إن لما سوى الله تعالى وجوداً خاصاً به يصير متحداً بالحق، وقيل: هو شهود وجود الحق الواحد المطلق الذي به وجود كل شيء بالحق، فكل شيء يتحد به، لأن كل شيء موجود لسببه ومعدوم بذاته<sup>(١)</sup>

٢ - الأثر أثر الشيء ما يدل على وجوده، واستخدام الصوفية للمفط الأثر هذا المعنى أيضاً، فهو العلاقة الباقية لشيء قد زال، فالصوفي عندما يسلك طريق المجاهدات تكون معارفه ذوقية، وليست عقلية ونظرية، ولذلك فهم يقولون: من مُع من النظر استأنس بالأثر، ومن عدم الأثر تعلل بالذكر، ومعنى ذلك أن الذي لا يستخدم منطق الخذل العقلي وأسقط التدبير مع الله في أمره فإنه يستأنس بالكشف والفتح، ومن لم يكن له أثر - أي ليس له رابطة بشيخ أو قدوة - فعليه أن يجاهد بالأوراد والمجاهدات<sup>(٢)</sup>

(١) نظر معجم الصوفية، محمود الروي، دار الحيل للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤، ص ٤٥

(٢) يُعبر معجم ألفاظ الصوفية، د حسن الشرفاوي، مؤسسة محمد بن بشر وللتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٨٧، ص ٢٧-٢٨

٢- الاستتار أن تكون البشرية حائلة بينك وبين شهود الغيب، والاستتار الذي يعقب التجلي هو أن تستتر الأشياء عنك فلا تشاهدها<sup>(١)</sup>.

٣- أسرار الحروف. هو علم لا يوقف على موضوع، ولا تحاط بالعدد مسائله، وحاصله عندهم: تصرف النفوس الربانية في عالم الطبيعة بالأسماء المحسوسة، والكلمات الإلهية الناشئة عن الحروف المحيطة بالأسرار السارية في الأكوان، ثم احتملوا في سر التصرف الذي في الحرف بم هو؟ فمنهم من جعله المراح الذي فيه، وقسم الحروف بقسمة الطانغ إلى أربعة أصناف كما للعناصر، وخصت كل طبيعة بصنف من الحروف، فتوعت الحروف بقانون صناعي يسمونه التكسير إلى: نارية، وهوائية، ومائية، وترابية، على حسب تنوع العناصر، ولألف بدر، والء للهواء، والحيم للماء، والءال للتراب، ثم كذلك على التوازي من الحروف والعناصر، إلى أن تبعدهم عن لعنصر النار حروف سبعة، ولعنصر الهواء سبعة، ولعنصر الماء سبعة، ولعنصر التراب سبعة، فالحروف الدرية لدفع الأمراض الباردة، ولصاعمة قوة الحرارة، إذ تطلب مصاعمتها إما حسياً أو حكماً، كما في تصعيف قوى المربخ في الحروب والقتل والمنك، والمائية أيضاً لدفع الأمراض الحارة من حميات وغيرها، وتصعيف القوى الباردة إذ تطلب مصاعمتها حساً أو حكماً، كتصعيف قوة القمر وأمثال ذلك<sup>(٢)</sup>.

(١) يُنظر معجم مصطلحات الصوفة، د عبد المعظم الحفي، دار المسيرة، بيروت، ط ٢،

١٩٨٧، ص ١٥

(٢) لتفصيل يُنظر شفاء السائل وتهذيب المسائل، ص ١١٢-١١٥.

٤- اسم الاسم عند الصوفية هو اسم الله تعالى، ويرون أن ليس عند الإنسان في الحياة من الله تعالى إلا اسمه، ولذلك تهتم المتصوفة باسم الخلافة، وكل سائل في طريق التصوف يشتغل في ورده باسم من أسماء الله، ومهما أوتي الإنسان من العلم وتحقق فيه فإنه لا يستطيع أن يتعرف على حقيقة اسم الله كما هو سبحانه عليه من العلو والرفعة<sup>(١)</sup>.

٥- الأسماء، الاسم لغة. ما وصع لشيء من الأشياء، ودل على معنى من المعاني، جوهر أكن أو عرصاً<sup>(٢)</sup>، أو هو. ما دل على معنى في نفسه من دون الاقتراح بأحد الأرمئة الثلاثة<sup>(٣)</sup>، ويكون على نوعين. اسم عين، وهو الدل على شيء معين يقوم بذاته، كريد وعمرو، واسم معنى، وهو ما لا يقوم بذاته سواء أكان معناه وجودياً كالعلم أم عديمياً كالحل، وهو من حيث الاشتقاق، من السمو أو من السمة؛ فإن كان من السمو فهو الدليل الذي يرفع إلى الدهر، وإن كان من السمة فهو: ما يكون علامة على الشيء،<sup>(٤)</sup> وأما اصطلاحاً فإنه النمط

(١) يُنظر معجم الفاظ الصوفية، ص ٤٢.

(٢) يُنظر انكليد، لأبي البقاء أيوب بن موسى النكموي (١٠٩٤هـ)، تحقيق د. عبد الله درويش، دار الرسالة، بيروت، ط ٢، ١٩٩٨، ص ٨٣.

(٣) يُنظر كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد علي التهامي، تحقيق د. علي دحروج، وعربة من المارسية د. عبد الله الخالدي، مؤسسه لبنان باشرور، بيروت، ط ١، ١٩٩٦، ج ١، ص ١٨١.

(٤) يُنظر جامع لعلوم والعون، للنفاصي عبد رب النبي من عبد رب الرسول الأحمدي، ترجمة وتحقيق د. حسن هادي محض، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٠، ج ١، ص ٥٨.

البدل على الشيء<sup>(١)</sup>، أو هو اللفظ الموضوع للدلالة على الشيء<sup>(٢)</sup>.

٦- أصحاب التجلي والمظاهر والحضرات. إن الذي يجمع مداهم على اختلافها وتشعب طرقها آيان. الرأي الأول، رأي أصحاب التجلي والمظهر ولأسماء والحضرات، وهو رأي عريب فيلسوفي إشارة، ومن أشهر المتتمدين به: ابن الفارض<sup>(٣)</sup>، وابن برجان، وحاصله في ترتيب صدور الموجودات عن الواجب الحق: أن بية الحق هي الواحدة، وأن الوحدة شأت عنها الأحدية ولواحدية، وهما يدلان على الوحدة، لأنها إن أحدت من حيث سقوط الكثرة فهي الأحدية، ونسبة الواحدية إلى الأحدية نسبة الطاهر إلى الباطن، الشهادة إلى الغيب، والرأي الثاني رأي أصحاب الوحدة، ومن أشهر القائلين به: ابن

(١) يُنظر: المصدر السابق، ج ١، ص ١٨١.

(٢) يُنظر: مقصد الأسى في شرح أسماء الله الحسنى، للإمام أبي حامد محمد بن محمد المرادي (٥٠٥هـ)، تحقيق: محمد عثمان الخشت، مكتبة القرآن، القاهرة، د، ط، ص ٢٧.

(٣) هو عمر بن عبيد بن مرشد، حموي الأصل، مصري المولد والمشا والوف، ولد في القاهرة عام (٥٧٦هـ)، عُرف بابن الفارض؛ لأن والده كان يُنسب العروص لأسماء عن لرحال عبد القصاة، اشتغل بطلب العلم في أول حياته، فدرس الحديث وأعفه وغير ذلك من العلوم، ثم سلك طريق الصوفية، فسافر إلى مكة وأقام فيها خمسة عشر عاماً، وبعد أن رُوِّضت نفسه عاد إلى القاهرة عام (٦٢٨هـ)، فاشتهر أمره عند الحكام والعامّة، وعظمه الصوفية حتى عدّوه قطب زمانه، ونُصّبوا به سلطان العاشقين، توفي عام (٦٣٢هـ)، يُنظر: سير أعلام النبلاء، ج ٢٢، ص ٣٦٨، ويُنظر أيضاً: العبر في خبر من عبر، ج ٣، ص ٢١٣.

سبعين، والششترى، وأصحابهم، وحاصله أن الناري حلّ وعلا هو مجموع ما طاهر وما بطن، ولا شيء خلاف ذلك، وأن تعدّد هذه الحقيقة المطلقة إنما وقع بالأوهام من ارماد والمكان، والعيّة والظهور، والألم واللذة، والوجود والعدم، وهذه كلها إذا حققت إنما هي أوهام راحقة إلى إحمار الصمير، وليس في الخارج شيء منها، فإذا أسقطت الأوهام صار مجموع العالم بأسره وما فيه واحداً، وذلك الواحد هو الحق، والعبد مؤلف من طرفي حق وباطل، فإذا أسقط الباطل وهو اللازم بالأوهام لم يبق إلا الحق<sup>(١)</sup>.

٧- أنا: قول المتصوفة أنا بلا أنا، وأنا أنت، وأنا أنا، كل ذلك يعني نحي المتصوف من أفعاله، وسئل أحدهم عن معنى قوله تعالى ﴿وَمَا يَكُم مِّنْ يَّعْمُرُونَ اللَّهَ﴾ [النحل ٥٣] قال: أحلامهم من أفعالهم في أقوالهم، وحين يقول المتصوفون عن الله (أنا) فلا يعنون أنهم والله شيء واحد، بل إنهم بذلك يفرقون بين مقام العبودية ومقام الربوبية، وأن الصوفي بقوله هذا يضي عن أوصافه المذمومة لتنقي أوصافه المحمودة<sup>(٢)</sup>.

٨- أنس الأس هو التداد الروح بكمال الخيال، وهو أثر مشاهدة الحصرة الإلهية في القلب، وهو صدهية، وقيل مع الهية، فأهل الهية من حاله في نعم، وأهل الأس من حاله في طرب، ويرى بعض المتصوفة أن الهية مرتبة العارفين،

(١) يُنظر: شفاء السائل وتهذيب المسائل، ص ١١١-١١٢.

(٢) يُنظر: معجم ألفاظ الصوفية، ص ٥٧، ونظر أيضاً معجم مصطلحات لصوفية،



والأنس مرتبة المريدين، ومقتضى الأس هو الصحو، وقيل إن الأنس هو مقام  
الراضي بالحق الذي لا يسخط أبداً<sup>(١)</sup>.

٩- حور الذات. يختلف العارفون بالله عن عامة الناس فيما يشرق على قلوبهم  
من لحقائق الإلهية، والتجليات الربانية، فلا ينقطع سبيل هذه المعارف أبداً، فهم في  
ديمومة الأور المستمرة، والعلم الذي يلقى في روعهم بلا انقطاع، أما عابئية الناس  
فعلمهم محدود، يذوقون من شيء ليستهوا إلى عاية محدودة، ويتدارسون مسألة فيأتون  
عن حلها، أم العارفون بما حصَّهم الله من المعرفة الانقطاعية إليه تعالى، وتعظيمه  
ومحبته، وإخلاصه وذكره الدائم، فلا نهاية لموارد علمهم ولا انقطاع له، ويعي الصوفي  
بدنك أنه قريب من الله يمدّه معلّمه الإلهي، وذلك تصديقاً لقوله تعالى: ﴿قُلْ أَتُؤَكِّدُونَ  
الْبَحْرِمَ دَلِيلَكُمْ رَبِّ لَيْدَ لَحَرِّ قُلْ أَنْ سَعْدَكُمْ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِبَيِّنَةٍ مَدَدٌ﴾ [كهف ١٠٩]،  
والشيء إذا لم تكن له نهاية ولا عاية فلا يعتر عنه بأكثر من بحر، بحر بلا شاطئ<sup>٢</sup>.

١١- قاه. القاء هو رؤية العبد قيام الله تعالى على كل شيء، وقيل هو أن يعنى  
عما له ويبقى بها لله، وهو مقام السنين، والماضي هو أن تصبر الأشياء كلها شيئاً وحدثاً،  
فتكون كل حركته في موافقات الحق من دون مخالفتها، فيكون هادياً عن المخالفات،  
وماضي في الموافقات<sup>(٣)</sup>.

١٢- تجريد التجريد حلّ قلب العبد وسرّه عما سوى الله، أي أن ينجرد

(١) يُنظر: معجم الصوفية، ص ٢٥.

(٢) يُنظر: معجم ألقاظ الصوفية، ص ٧٠.

(٣) يُنظر: معجم الصوفية، ص ٧٠.

بظاهرة عن الأغراض، وبباطنه عن الأعراض، وهو ألا يأخذ من عرض لدنيا شيئاً، ولا يطلب عمّا ترك منها عوصاً من عاجل ولا آجل، بل يفعل ذلك لو حوب حق الله تعالى لا لعلّة غيره، ولا لسبب سواه<sup>(١)</sup>.

١٣- التحلي هو الانكشاف والظهور والبروز، وتحلي الشيء أي قد انكشف وصهر وبرز، والتحلي قد يكون بالذات، وقد يكون بالأمر والمعل، ومن الآيات التي جاء فيها مصطلح التحلي الذي يعيد التحلي الإلهي قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا تَحَلَّى رَبُّهُ لِلْعَحْلِ حَكَلَهُ تَكَا﴾ [الأعراف ١٤٣]، وقوله: ﴿وَالنَّارُ إِذَا تَحَلَّى﴾ [البس ٢]، ولتحلي هو ما يكشف للقلوب عن أنوار الغيوب، أو هو إشراق أنوار إقبال الحق على قلوب المقلبين عليه، ويقسم التحلي إلى أقسام وأحوال تبعاً لكل صوفي<sup>(٢)</sup>، ويرتبط مفهومه بمفهوم الستر، فله يستر عن عباده حالهم حتى يقوموا بمجاهدات ويجدوا في عبادات، أما التحلي فيكون فتح الله على عبده بعد الستر، فيكشف له بعض المغيبات، ويظهر له أنوار المشاهدة، وقد قسم أحدهم التحلي إلى ثلاثة أقسام: تحلي ذات وهي المكشوفة، وتحلي صفات الذات، وهي موضع النور، وتحلي حكم الذات، وهي الأجرة وما فيها<sup>(٣)</sup>.

(١) يُنظر: معجم مصطلحات الصوفية، ص ٤١.

(٢) يُنظر معجم مصطلحات التصوف العلمي، د محمد العدلوي لإدريسي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٢، ص ٥٩.

(٣) يُنظر المعجم لصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، د سعاد الحكيم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط ١، ص ٧٣-٧٤، ونظر أيضاً التعريف لمذهب أهل التصوف، ص ١٤٠.

١٤ - قلان التداني معراج المقربين، ينتهي إلى حضرة قاب قوسين، ومعرج المتصوفة إلحائي بالأصالة، وبحكم الوراثة المحمدية ينهي إلى حصرة أدنى، وهذه الحضرة هي مبدأ التداني<sup>(١)</sup>.

١٥ - جذب الحذب عند أهل السلوك عبارة عن حذب الله تعالى عبداً إلى حصرته، والمحبوب لا وطيفة له، فهو عند المتصوفة المحتطب عند المطمع، وهو فاقد لعقل التكليف أبداً، ولم يتبق له وطيفة، إذ الوصول قد حُقق، ولوطائف إلهي هي وسائل للوصول، وهذا المجذوب قد وصل وشاهد الأمور فحذب عن نفسه وعقله، فهو سابح في بحر المعرفة والتوحيد<sup>(٢)</sup>.

١٦ - جمع الجمع إن المريد ما دام مترقياً في الأحوال يقولون 'هو في تدوين، فإذا وصل إلى العاية واستولى على المطلوب قالوا 'هو في تمكين، وكسبت ما دام يرى الأشياء من الله فهو عندهم في مقام مرق، لأنه يرى الله ويرى الموجودات، وإذا رآها بالله فهو في مقام جمع، ثم إذا لم ير إلا الله فهو في مقام جمع الجمع<sup>(٣)</sup>.

١٧ - جمع 'هو إزالة الشعث والتفرقة بين القدم والحدث، لأنه لما انجذبت بصيرة الروح إلى مشاهدة جمال الدات استتر نور العقل الفارق بين الأشياء في

(١) يُنظر: معجم مصطلحات الصوفية، ص ٤٣.

(٢) يُنظر كشف اصطلاحات العلوم والعلوم، ص ٥٥٤، ويُنظر أيضاً النعم، ج ١، ص ٤٤٥.

ويُنظر أيضاً شفاء السائل وتهذيب المسائل، ص ١٦٤.

(٣) يُنظر: شفاء السائل وتهذيب المسائل، ص ٨٩.

علبة نور الذات القديمة، وارتفع التعبير بين القدم والحدث لرهوف البطل عند مجيء الحق<sup>(١)</sup>.

١٨ - حال مصطلح يعني ما يرد على القلب من طرب أو حزن أو سسط أو قصص، وتسمى الحال بالوارد أيضاً، وقيل: الأحوال هي المواهب الفائضة على العبد من ربه، بما واردة عليه ميراثاً للعمل الصالح المرتكز للمفسر المصنفي لنقبت، وإما بدلة من الحق تعالى امتناناً محضاً، وقيل: معنى الأحوال ما يحل بالقنوب، أو تحل به القلوب من صفاء الأذكار، وقيل: الحال هو الذكر الخفي<sup>(٢)</sup>.

١٩ - حجاب مصطلح ورد في القرآن الكريم، إذ قال تعالى ﴿وَمَا كَانَ لِشَيْءٍ أَنْ يُلْكَمَهُ اللَّهُ إِلَّا وَحْيًا أَوْ وَرَآيَ حِجَابٍ أَوْ يُرْسِلَ رَسُولًا فَيُوحِيَ بِإِذْنِهِ مَا يَشَاءُ إِنَّهُ عَلَىٰ حَكِيمٍ مُّبِينٍ﴾ [الشورى ٥١]، والحجاب عند الصوفية هو الحائل الذي يقف دون تجلي الحقيقة، وهو عندهم دلٌّ وعذاتٌ كما ورد في قول سري السقطي<sup>(٣)</sup> اللهم مهما

(١) يُنظر: معجم مصطلحات الصوفية، ص ٦٦.

(٢) يُنظر: معجم الصوفية، ص ١٢٢ - ١٢٣.

(٣) لسري السقطي هو السري من المعلى السقطي، من كبار شيوخ للصوفية لأواس، ويعد في بعداد عام (١٦٦٠هـ) تقريباً، وهو أول من أظهر التوحيد انصوفي في بعداد، وهو شبح صوفية بعداد في وقته، قال الحيد ما رأيت أهد من السري، توفي في بعداد عام (٢٥٣هـ)، وقبل عام (٢٥٨هـ)، يُنظر طبقات الصوفية، ص ٤٨، ويُنظر أيضاً حبة الأولياء وطمعات الأصفياء، ج ١٠، ص ١١٦، ويُنظر أيضاً سر أعلام النبلاء، ج ٢، ص ١٨٥، ويُنظر أيضاً: نفحات الأنس من حضرات القدس، ص ١٥٥، ويُنظر أيضاً: لسان الميزان، ج ٤، ص ٢٤ - ٢٥.

عدمتني بشيء فلا تعدسي بادل الحجاب، والحجاب الذي يحجب الإنسان عن قرب الله إما نوراني وهو نور الروح، وإما ظلماني وهو طلحة الجسم، والمدرجات الناطية من النفس والعقل والسر والروح الخفي كل واحد له حجاب، وحجاب النفس الشهوات، واللدات، والأهوية، وحجاب القلب الملاحظة في غير الحق، وحجاب العقل وقوفه مع المعاني المعقولة، وحجاب السر الوقوف مع الأسرار، وحجاب الروح المكاشفة، والحجاب الخفي العظمة والكبرياء، والحجاب الظلماني هو مثل الطون والقهر، والحجاب السوراني يعني ظهور اللطف والجمال، وجميع الصفات الحميدة أيضاً<sup>(١)</sup>.

٢٠ - حسن' هو ما كان موافقاً للأمر، وهو جميع الكمالات في ذات واحدة، وهذا لا يكون إلا في ذات الحق سبحانه وتعالى<sup>(٢)</sup>.

٢١ - الحضرات جمع حصرة، ويقصد الصوفية منها الحضرات الخمس الإلهية، وهي حصرة العيب المطلق، وعالمها عالم الأعيان الثابتة، ويقصد بها حصرة الشهادة المطلقة وعالمها عالم الملك، وحصرة العيب المصاف، وهي أقرب من العيب المطلق وعالمه الأرواح، ومنها يكون أقرب إلى الشهادة المطلقة وعالمه عالم المثل، ويسمى بعالم الملكوت، والخامسة الحصرة الجامعة للأربعة المذكورة وعالمها عالم الإنسان<sup>(٣)</sup>.

(١) يُنظر: معجم مصطلحات التصوف العلمي، ص ٧٩ - ٨٠.

(٢) يُنظر: معجم الصوفية، ص ١٢٧ - ١٢٨.

(٣) يُنظر: المرجع نفسه، ص ١٣١.

٢٢ - الحضور والمكاشفة والمشاهدة لا تتم المكاشفة إلا بعد المحاصرة، أي حصور القلب واستحصاره، وذلك عند تواتر الرهان، فعندما يرى السالك برهان ربه يتوانر، وعليه يستحضر قلبه، وهما تأتي المكاشفة، فالقلب بعد الحضور يوقن أن ما يتكشف له هو الحق، ثم تأتي الدرجة العليا وهي المشاهدة، وفيها يكون الحق حاصراً، إما كلاماً يسمعه السالك، أو رؤية عن طريق البصيرة، وفي المشاهدة ينتهي الخطب والشك، فصاحب المحاصرة يحكم بالشرعية فهو مرتبط بآيات الله، وهو في هذا المستوى من خلف حجاب، فإذا تقدم كانت المكاشفة، ويكون المرید في حاس سبط، أي متطلعاً لروال محطور، وفي المكاشفة يرجو السالك أن يحصل بعد روال الحجاب الحسي على ثمرة جهاده، ومكاشفات العيون، لأبصار، ومكاشفات القلوب بالانصال<sup>(١)</sup>.

٢٣ - حظوظ الخطوط هي حظوظ النص، وهي لا تجتمع مع الحقوق لأنها صداد لا يجتمعان، والحقوق هي الأحوال والمقامات، والمعارف والإرادات، والمعاملات والعبادات، فإذا ظهرت الحقوق غابت الخطوط، وإذا ظهرت الخطوط غابت الحقوق<sup>(٢)</sup>.

٢٤ - حقيقة هي إقامة العبد في محل الوصال إلى الله تعالى، ووقوف سزه على محل التزیه، والحقيقة هي سلب آثار أوصاف الصوفي عنه بأوصاف الله،

(١) يُنظر: معجم أَلِفاظ الصوفية، ص ٢٥٣، ويُنظر أيضاً: معجم مصطلحات الصوفية،

(٢) يُنظر: معجم مصطلحات الصوفية، ص ٧٨.

وقيل: إن الفرق بين الحق والحقيقة، أن الحق هو الذات، والحقيقة هي الصفت، فالحق اسم الذات والحقيقة اسم الصفات<sup>(١)</sup>.

٢٥ - الحقيقة المحمدية مصطلح من مصطلحات الصوفية، يقوم اعتقده على أن النبي محمداً ﷺ ليس بشراً بل نور أزلي، فالخرجاني عرّف الحقيقة المحمدية بأنها: هي الذات مع التعيين الأول، وهو الاسم الأعظم<sup>(٢)</sup>، لكن أهم من قل سده الفكرة واتخذها نظرية صوفية فلسفية في الوجود ابن عربي، إذ يقول: إنما كانت حكمته مرديّة لأنه أكمل موجود في هذا النوع الإنساني، وهذا يدّئ به الأمر وحتم، فكأن بيّ وآدم بين الماء والطين، ثم كان نشأته العصرية حاتم السبيّ<sup>(٣)</sup>.

٢٦ - الخلوة: وهي رواية يتعبد بها المريد عن الخلق، ويوكل به من يقوم له بتدبير حلال من القوت، فالحلال أصل طريق الدين، ويعين له ذكراً يشغل به لسانه وقلبه، فيجلس المريد في خلوته ويقول: الله، الله، الله، الله، أو لا إله إلا الله، لا إله إلا الله، ولا يزال يواطب عليه حتى تسقط حركة اللسان ويبقى تخليها، ثم حتى يسقط أثر تخليها عن اللسان، وتبقى صورة اللفظ في القلب، ثم حتى تنحى صورة اللفظ من القلب، ويبقى معناه ملازماً حاصراً قد فرغ من كل ما سواه، وعند ذلك يقع الخدر الشديد من وسواس الشيطان وحواطر الدنيا، فيرافقها في

(١) يُنظر المرجع نفسه، ص ٧٩

(٢) التعريفات، لعلي بن محمد بن علي الخرجاني، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ١، ص ٦٥.

(٣) مصوص الحكم، ج ١، ص ٢١٤

الدحطات والأفاس، ويعرض على شيخه كل ما يجد في قلبه من الأخوان، من فتور، أو نشاط، أو كسل، أو صدق في الإرادة، ويكتم عن سواه، فالشيخ أعلم بغذاته<sup>(١)</sup>.

٢٧- خيال. الخيال هو أصل الوجود، والذات الذي فيه كمال ظهور المعبود، وليس اعتقادنا بالحق أن له الصفات والأسماء إلا بسبب الخيال، فهو أصل العوالم بأسرها، فأهل الدنيا مقيدون بخيال معاشهم ومعددهم، وكلا الأمرين غفلة عن الحضور مع الله<sup>(٢)</sup>.

٢٨- الدهشة. هي قوة ميطرة تملك المحب من هيئة حبه الذي هو الله تعالى، وهي موقف خوف ورجاء تملك العبد، وكأنه قد عشي عليه من قوة الذي تملكه<sup>(٣)</sup>.

٢٩- الروح: قيل إنها الحياة، وقيل إنها أعيان مودعة في هذه القوالب، فالحياة في هذه القوالب ما دامت الأرواح في الأبدان، فالإنسان حي بالحياة، ولكس لأرواح مودعة في القالب، والإنسان هو الروح والحسد، لأن الله سخر هذه الحملة بمصها لبعض، والخسر يكون للجملة<sup>(٤)</sup>.

٣٠- السعادة: حصول العيم واللذة باستيفاء كل غريزة ما يشاق إليه مقتضى

(١) يُنظر شعاء السائل وتهذيب المسائل، ص ٨٦.

(٢) يُنظر: معجم الصوفية، ص ١٥٨.

(٣) يُنظر: معجم ألقاظ الصوفية، ص ١٤١.

(٤) يُنظر: الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص ٨٨.



طبعها، وذلك هو كيانها، ولدة العصب بالانتقام، ولدة الشهوة بالعداء أو الكاح، ولدة البصر بالرؤية، ولدة اللطيفة الروحانية بحصول العلم والمعرفة، ثم تتفاوت الذات بتفاوت العرائز في أنفسها<sup>(١)</sup>.

٣١- سفر اصطلاح السمر يطلق على مراتب النفس، وهي تسعة وتسعون سمرة، فنعلم كله إلى حيث يعجز العقل في تركيه ويقف في تحليله لمن هم جريته كلها على ما هي عليه، كل ذلك يُطلق عليه اسم السمرة الأولى، فإذا كان العالم بأفلاكه وعقوله ونفوسه وملائكه وبجملة لواحقه سفرة من السفر، فإن كل سفرة إلى التي تليها كالقطة المتروكة في هذا العالم كله، وكل سمرة بالنسبة لما يليها كذلك، ولم يحط بكل هذه الأسعار سوى محمد ﷺ<sup>(٢)</sup>.

٣٢- السكر السكر عند الصوفية دَهَش يلحق سرّ المحب في مشاهدة جمال المحبوب فجأة، لأن روحانية الإنسان التي هي جوهر العقل لما انجذبت إلى جمال المحبوب تغدّ شعاع العقل عن النفس، ودَهَل الحس عن المحسوس، وألم بالباطن فرح وبشاط وهرّة وانساط، لتباعده عن عالم التفرقة، وتسمى هذه حالة سكرًا لمشاركتها السكر الظاهر في الأوصاف المذكورة، إلا أن السبب لاستتار نور العقل في السكر المعنوي غلبة نور الشهود<sup>(٣)</sup>.

٣٣- سماع. السماع مصطلح يطلق على المجلس الذي يجتمع فيه الصوفية

(١) يُنظر: شعاع السائل وتهديب المسائل، ص ٦٥.

(٢) لتوسع يُنظر المفاليد الوجودية في الدائرة الوهمية، ص ١٠٣ - ١٠٤.

(٣) يُنظر كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج ١، ص ٩٦١.

للدكر والإشاد، وهو عندهم استحمامٌ من تعب الوقت، وترويحٌ عن النفس، وقال الحفيد<sup>(١)</sup>، السماع وارذٌ حوٌّ يزعم القلوب إلى الحق، فمن أصغى إليه بحق نحقق، ومن أصغى إليه بنفسٍ تزدق، وقال السماع يحتاج إلى ثلاثة أشياء الرمان، والمكان، والإحوان، وقال الشبلي<sup>(٢)</sup> السماع طاهره فتنة، وباطنه عذرة، فمن عرف الإشارة حل له استيع العذرة، وإلا فقد استدعى الفتنة، وتعرض للبلية<sup>(٣)</sup>

٣٤- السوى السبى والوار والياء أصل يدل على استقامة واعتدال بين شيئين، يقال هذا لا يساوي كذا أي لا يعادله، وقد درجت الصوفية على تسمية كل ما عدا الله من المخلوقات بالسوى، فكل مربوب هو (سوى) في مقابل الله الرب، وكل

(١) هو الحفيد بن محمد بن الحفيد أبو القاسم، ولد في بغداد وتوفي فيها عام (٢٩٧هـ)، وقد أحد التصوف عن حله السري السفطي، يُعدُّ من أعمى صوفية القرب الشائت، وأكثرهم قبولاً عند الناس، وقد لُقِّب بسيد الطائفة لجمعه بين حقيقته الصوفية واشريعة الإسلام، يُنظر صفات الصوفية، ص ١٥٥، ويُظر أيضاً حجة لأوليه وخصائص الأصمعياء، ج ١٠، ص ٢٥٥، ويُظر أيضاً سير أعلام السلا، ج ١٤، ص ٦٦، ويُظر أيضاً صفات الأسر من حضرات القادس، ص ٢٥٦

(٢) هو ذُلف بن حنبل، أبو بكر الشبلي المتوفى عام (٣٣٤هـ)، بغدادى المولد، حارسى الأصل، أحد التصوف عن الحفيد ومن في عصره من مشايخ الصوفية، حتى صدر عندهم أوحده وفه حالاً وعملاً، دلالة على اعتقاده بوحده الوجود، يُنظر طبقات الصوفية، ص ٣٣٧، ويُظر أيضاً سير أعلام السلا، ج ١٥، ص ٣٦٧، ويُظر أيضاً انطبقات الكرى، ج ١، ص ١٠٣.

(٣) يُنظر: معجم الصوفية، ص ٢١٥

ما سوى الله لا يمكنه الخروج عن قصة الحق فهو موحدهم<sup>(١)</sup>

٣٥- الشرب والشراب الشراب هو العشق، والشرب هو تنقي الأرواح والأسرار الظاهرة لما يرد عليها من الكرامات، وتغمرها بذلك، فُسِّه ذلك بالشرب لتَهَيَّي الصوفي وتغمره بما يرد على قلبه من أنوار مشاهدة قرب سيده<sup>(٢)</sup>

٣٦- شطّح: مصطلح صوفي يعتر عن تصرفات وتعبيرات تصدر عن الصوفي في أوقات خاصة، ويعرفه الجرجاني على أنه عبارة عن كلمة عديها راتحة رعوية، ودعوى تصدر من أهل المعرفة باصطرار واصطراب، وهو رلات المحققين، كونه يأتي في لحظات الوجد الشديد، وهو يحدث في لحظة الجمع، أو في الوقفة التي لا قول فيها<sup>(٣)</sup>.

٣٧- شغف: الشغف هو الحب الشديد الذي يلامس شعاع القلب، وقيل إنه الكلف والولوع بالمحبوب، وهو أن يبلغ الحب شعاع القلب، أي ملاسته لسر الإنسان، لأن القلب محل إطلاع الرب الذي لا تحيط به الأجسام<sup>(٤)</sup>.

٣٨- شفع: مصطلح يعني الخلق، وقد أقسم الله بالشفع والوتر؛ لأن الأسماء الإلهية بما تتحقق بالخلق، مما لم يتضمن شفعية الحصرة الواحدية إلى وترية الحصرة

(١) يُنظر المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، ص ٦٢١ - ٦٢٢

(٢) يُنظر: معجم مصطلحات الصوفية، ص ١٤٠.

(٣) يُنظر: معجم الصوفية، ص ٢٣٠ - ٢٣١.

(٤) يُنظر: المرجع نفسه، ص ٢٣١ - ٢٣٢.

الأحدية لم تظهر الأسماء الإلهية<sup>(١)</sup>.

٣٩ - شمس: مصطلح صوفي يعني النور، أي مطهر الألوهية، ومحى لشواعت أوصافه المقدسة البرية، فالشمس أصل لسائر المخلوقات العنصرية، والله سبحانه جعل الوجود بأسره مرموراً في قرص الشمس، تبرره القوى الطبيعية في الوجود شيئاً فشيئاً بأمر الله تعالى، فالشمس نقطة الأسرار ودائرة الأنوار<sup>(٢)</sup>.

٤٠ - شهود مصطلح صوفي يدل على رؤية الحق بالحق، وقيل هو أن يرى العدد خطوط نفسه، وتقالبه العيبة، وهي أن يقيس عن خطوط نفسه فلا يراها، وهناك شهود المجل في المفصل، وهي رؤية الأحدية في الكثرة، وشهود المفصل في المجل، أي رؤية الكثرة في الذات الأحدية<sup>(٣)</sup>.

٤١ - شوق: الشوق هيجان القلب عند ذكر المحبوب، وعلى قدر المحبة يكون الشوق، وقيل إن الشوق في القلب كالفتيلة في المصباح، والعشق كالدهن في النار، وقيل: من اشتاق إلى الله أس إلى الله، ومن أسس طرب، ومن طرب وصل، ومن وصل اتصل، ومن اتصل طوبى له وحسن مأب<sup>(٤)</sup>.

٤٢ - صحو: الصحو هو رجوع العارف إلى الإحساس بعد عيته وروال إحساسه، وعكسه السكر، ومعناه قريب من معنى الحصور والعيبة، والفرق بين

(١) يُنظر: معجم الصوفية، ص ٢٣٢

(٢) يُنظر: المرجع نفسه، ص ٢٣٣

(٣) يُنظر: المرجع نفسه، ص ٢٣٤

(٤) يُنظر: المرجع نفسه، ص ٢٣٥

الحضور والصحو أن الصحو حادث، والحضور على الدوام، والصحو والسكر أقوى وأنتم وأقهر من الحضور والغيبة<sup>(١)</sup>.

٤٣ - صفاء ما حلص من ممارسة الطمع ورؤية الفعل من الحقائق في آخرين، ولذلك فقد أوصوا بالقول لا تغتروا بصفاء العبودية فإن فيها نسيان الربوبية، لأنها ممارسة بالطمع ورؤية الفعل، وقيل إن الصفاء مرآة المدمومات أو مرآة الأحوال والمقامات، والدخول إلى النهايات<sup>(٢)</sup>.

٤٤ - الصفات: لغة 'مع صفة، وهي ما أحدثت من اسم الفاعل أو اسم المفعول، وبحوهما اشتقاقاً، وتدل على الذات، وهي اصطلاحاً الأمانة اللازمة بذات الموصوف الذي يعرف بها<sup>(٣)</sup>، وهناك فرق بين الصفة والوصف ' فالوصف يقوم بالموصوف، أما الصفة فتقوم بالواصف، وذلك كقول الفاضل ' زيد عالم، فيها هما وصف لزيد بأنه عالم والعلم يحدد ذاته صفة قائمة بزيد<sup>(٤)</sup>.

٤٥ - صورة: الصور في طور التحقيق الكشفي علوية وسفلية، والعلوية حقيقية وإضافية، والحقيقية هي صور الأسماء الربوبية والحقائق الوجودية، والإضافية هي حقائق الأرواح العقلية والمهيمنة والنفسية، وأما الصور السفلية فهي صور الحقائق الإمكانية، وهي أيضاً منقسمة إلى علوية وسفلية فمن العلوية ما سبق من

(١) يُنظر: معجم مصطلحات الصوفية، ص ١٤٩.

(٢) يُنظر: المرجع نفسه، ص ١٥١.

(٣) يُنظر: التعريفات، ص ١٣٩.

(٤) يُنظر: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج ٢، ص ١٠٧٨.

الصور الروحانية، ومنها صور عالم المثال المطلق والمقيد، وأما السفلية فمنها صور عام الأجسام غير العصرية، كالعرش والكرسي، ومنها صور العاصر والعصريات، ومن السفليات الصور الهوائية والبارية، ومنها الصور السفلية الحقيقية، وهي ثلاث صور معدنية، وصور نباتية، وصور حيوانية، وكل من هذه العوالم يشتمل على صور شخصية لا تتناهى ولا يحصىها إلا الله سبحانه<sup>(١)</sup>.

٤٦ - طريق الطريق في التصوف يختصر حلة الطريق إلى الله، لدلت كان من الشمول بحيث تدرج تحته التجربة الصوفية بكاملها، ابتداء من تنه القلب من غفلته، مروراً بمجاهدة النفس ورياضتها، وصولاً إلى الشاهد الروحي وتفتح فعاليتها<sup>(٢)</sup>.

٤٧ - الظلم يقول البابليسي<sup>(٣)</sup>: هي كلمة أعجمية يستعملها العرب

(١) يُنظر: معجم الصوفية، ص ٢٥٣.

(٢) يُنظر المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، ص ٢٠، ٢١، ٧٢١.

(٣) هو عبد العلي بن إسماعيل بن عبد العلي بن إسماعيل الدمشقي الحنفي، المشهور بابليسي، ولد عام (١٠٥٠هـ) في دمشق وبها نشأ، أحد علوم الفقه والحديث والكلام والنبذة عن علماء الشام حتى تمكن فيها، ولما تجاوز الأربعين لزم الخلوة في بيته سبع سنين، كرس حياته للتدريس والتأليف، من مؤلفاته (إبصار المقصود من معنى وحدة الوجود)، و(لوجود الحق)، و(شرح ديوان ابن الفارض)، توفي في دمشق عام (١١٤٣هـ)، يُنظر سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر، لمحمد حبيب مرادي، دار البشائر الإسلامية، بيروت، ط ٢، ١٩٨٨، ج ٣، ص ٣٠، ويُنظر أيضاً الموسوعة الصوفية، ص ٣٨٥.

بمعنى الخفاء والكتم، ويقول ابن عربي إن الإنسان نفسه هو الطلسم الأعظم وتقربان الأكرام، الجامع لخصائص العالم، فهو قرية إلى مكوكب الكواكب سبحانه، ومن أحل هذا الطلسم خدمته الكواكب، وتصرف أهل الطلسمات إنما هو في استئصال روحانية الأفلاك، وربطها بالصور أو بالنسب العددية حتى يحصل من ذلك نوع مزاج، تفعل الإحالة بطبيعته فعل الخميرة فيما حصلت فيه، وأهل انطلسيات يحتاجون إلى قليل من الرياضة تفيد النفس قوة على استئصال روحانية الأفلاك<sup>(١)</sup>

٤٨ - الظاهر اسم من أسماء الله الحسنى، وهو المتجلي بأبواب هدايته وآياته، المشتهر بمعاني أسمائه وصفاته، ومصطلح (ظاهر) عند الصوفية يدل على طاهر العدم، وهو عبارة عن أعيان الممكنات، وظاهر الممكنات هو تجلي الحق بصور أعيانها وصفاتها، وهو المسمى بالوجود الإلهي، وقد يطلق عليه طاهر الوجود، وهو عبارة عن تهليات الأسماء<sup>(٢)</sup>.

٤٩ - عالم الأمر مصطلح يدل على عالم الأرواح والروحانيات، لأنها وجدت بأمر الحق بلا واسطة مادة ومدة<sup>(٣)</sup>.

٥٠ - عقل، قيل للوحي: سم عرفت الله؟ فقال بالله، فقيل: فما بال العقل؟

(١) يُنظر المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، ص ٩٨٤، ويُطهر أيضاً شفاء اسنان وتعذيب المسائل، ص ١١٦.

(٢) يُنظر: معجم الصوفية، ص ٢٦٨ - ٢٦٩.

(٣) يُنظر: المرجع نفسه، ص ٢٧٢.

قان' العقل عاجز لا يدل إلا على عاجز مثله، والعقل الأول هو مرتبة الوحدة، وقيل هو محل تشكيل العلم الإلهي في الوجود، لأنه العلم الأعلى، وهو من الأسرار الإلهية، وهو الإمام المبين، والفرق بين العقل الأول والعقل الكل وعقل المعاش أن لعقل الأول تفصيل الإحمال الإلهي، فهو أقرب الحقائق الخلقية إلى الحقائق الإلهية، والعقل الكل هو القسطاس المستقيم، وهو ميزان العدل، وعقل المعاش هو نور المورون بالقانون لمكري، فهو لا يدرك إلا بألة الفكر<sup>(١)</sup>

٥١ - علم الباطن مصطلح يدل على عامل الباطن الذي هو على الخارجة الباطنة وهي القلب، يقول تعالى ﴿وَلَوْ رَدُّوهُ إِلَى الرَّسُولِ وَإِلَى أُولِي الْأَمْرِ مِنْهُمْ لَعَلِمَهُ الَّذِينَ يَسْتَنبِطُونَهُ مِنْهُمْ﴾ [الب، ٨٣]. والعلم المستبطن هو العلم الباطن، وهو علم أهل التصوف، لأن لهم مستبطنات من القرآن والحديث وغير ذلك<sup>(٢)</sup>

٥٢ - عية: حال من أحوال التصوف، فيعيب القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق، لاشتغال الحس بما ورد عليه، ثم قد يعيب المتصوف عن إحساسه بنفسه وغيره بوارده من تدكر ثواب أو تفكر عقاب، وقيل: أن يعيب المتصوف عن حظوظ نفسه فلا يراها، لأنه عاتب عنها شهود ما للحق<sup>(٣)</sup>

٥٣ - فرع: الفرع عند المتصوفة ما انبث وانقسم عن الأصل، فإذا تزايد من الفرع زيادة تسمى الأصل، فالأصل حجة للمروع والريادات، والأصل هو الهداية

(١) يُنظر: معجم مصطلحات الصوفية، ص ١٨٥ - ١٨٦

(٢) يُنظر: معجم الصوفية، ص ٢٩٥

(٣) يُنظر: المرجع نفسه، ص ٣٠٩.



والتوحيد والمعرفة والإيمان والصدق والإحلاص، والأحوال والمقامات والأعمال والطلبات زيادات هذه الأصول وفروعها<sup>(١)</sup>.

٥٤ - فقر' هو مقام من مقامات الصوفية، وقد سمي المتصوفة فقراء لتحريضهم عن الأملاك، وحقيقته ألا يستعني العبد إلا بالله، فبعد أن كان الفقر يشير في البداية إلى الأشياء المادية، تطور معناه شيئاً فشيئاً حتى أصبح له معانٍ واسعة، إذ صار الفقر في نظر صوفية العهد المتتالية: من تبدو من أحوالهم زيادة الميل إلى الوجد، والشوق الروحي في أعمالهم يتحقق بمقدار الميل، والرغبة في العنى والثروة، أي يسعى أن يكون قلب الصوفي خالياً وبده حالة كذلك، فالصوفي الصادق هو من قطع علاقة قلبه بالدنيا، ويعد الفقر من المراحل المهمة للسير والسلوك، وأول خطوة في التصوف<sup>(٢)</sup>.

٥٥ - القرب: القرب في عالم الخلق قد ورد في القرآن الكريم بمعنى الدنو، أي موضع العطف والرعاية، وذلك في قوله تعالى: ﴿وَسَيِّئُهُ مِنْ حَاسِبٍ يُظْهِرُ الْآيَاتِي وَفَرِّئَهُ بِحَيٍّ﴾ [برم ٥٢]، وقوله: ﴿وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ﴾ [البقرة ١٨٦]، وفي رسالة القشيرية أن أول رتبة في القرب قرب العبد من طاعة الله، وعبد ابن عربي هو القيم بالطاعة، وقد يطلق على حقيقة قاب قوسين<sup>(٣)</sup>

(١) يُنظر: المرجع نفسه، ص ٣١٦.

(٢) يُنظر: المرجع نفسه، ص ٣١٨.

(٣) يُنظر: الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص ٨٠، ويُنظر أيضاً: معجم الصوفية، الحكمة في

٥٦ - قلب. مصطلح يستخدم في معيين: أحدهما، العصور الصوري الواقع في الخائب الأيسر من الصدر، والعارف ليس له صلة بهذا النوع من القلب الذي يوحد في الحيوان أيضاً، بل يرمي العارف إلى معنى آخر، والمراد منه تدك الطبيعة الروحانية، وهي عبارة عن حقيقة الإنسان، وهذا القلب هو الذي يكون عالماً ومدركاً وعارفاً ومحاطاً ومعافاً، والقلب بهذا المعنى هو ما سماه الحكماء بالنفس الناطقة، ووظيفته وعمله في العالب هو الإدراك أكثر منه الإحساس، فبينما الدماغ لا يستطيع معرفة حقيقة الله، فإن القلب قادر على إدراك الذات والباطن لجميع الأشياء<sup>(١)</sup>.

٥٧ - الكنز الخفي: هو البطون وهو ذات الحق الأرية القديمة، ولعرة عن السب والإصادات، وصفة الخفي تبقى مطبقة على هذا الكنز حتى بعد ظهور العالم، ولحق لا يُعرف من حيث ذاته، فداته هي الكنز الخفي دائماً، بل يعرف الحق من خلال صفاته وأسمائه المتجلية في الوجود<sup>(٢)</sup>.

٥٨ - اللقاء: هو اجتماع بإقبال، وقد عُرِف بأنه وصول أحد الجسمين إلى الآخر، أو مقابلة الشيء ومصادفته معاً<sup>(٣)</sup>.

٥٩ - لوح: هو الكتاب المبين محل التدوين والتسطير المؤحل إلى حد

(١) يُنظر: معجم الصوفية، ص ٢٣٥.

(٢) يُنظر المعجم النصوي، الحكمة في حدود الكلمة، ص ٩٨٣ - ٩٨٤.

(٣) يُنظر التوفيق على مهيب العاريف معجم لعوي مصطلحي، محمد عبد الرؤوف المدوي (١٠٣١هـ)، تحقيق د. محمد رضوان الداية، دار الفكر، دمشق، ط ١، ١٩٩٠، ص ٦٢٤.

معلوم، والألواح أربعة لوح القصاء السابق على المحو والإثبات، وهو لوح حقل الأول، ولوح القدر أي لوح النفس الناطقة الكلية، وهو المسمى باللوح المحفوظ، ولوح النفس الخزنية التي يتمش فيها كل ما في هذا العالم، ولوح الفيولي القابل للصور في عالم الشهادة<sup>(١)</sup>.

٦٠ - المجاهدات. تُعدُّ المجاهدة واحدة من مقامات الصوفية، وهي عبارة عن حُض العبد لنفسه على القيام بالمشاق البدنية ومخالفة الهوى، وقيل هي بدل النفس في رضا الحق، وقال أحدهم من ربي طاهره بالمجاهدة حسن الله سريره بالمشاهدة<sup>(٢)</sup>.

٦١ - محبة: حقيقة المحبة أن تهت كلك لمن أحست، فلا يبقى لك مث شيء، وأهل المحبة على ثلاثة أحوال. الأولى. محبة العامة، وهي المحبة الفعلية، تتولد من إحسان الله تعالى إليهم، والثانية حال المحبة الصمانية، تتولد من نظر القلب إلى جلال الله وعظمته وقدرته وعلمه، وهي محبة الخواص، والثالثة هي حال المحبة الذاتية، تولدت من نظرهم ومعرفةهم بقديم حب الله تعالى بلا علة، فكذلك أحبه بلا علة، وهؤلاء هم الصديقون والعارفون<sup>(٣)</sup>.

٦٢ - محبوب المحب والمحبوب عند المتصوفة شيء واحد، فكلُّ محبٍّ محبوبٌ، وكلُّ محبوبٍ محبٌّ، ومن هذه الجهة يتكلم المحبُّ عن نفسه بخصائص المحبوب،

(١) يُنظر: معجم مصطلحات الصوفية، ص ٢٢٦.

(٢) يُنظر: معجم الصوفية، ص ٣٦٤-٣٦٥.

(٣) يُنظر: المرجع السابق، ص ٢٣٧.

و المحبوب الأول من الخلق محمد ﷺ، ثم من كان أقرب منه بحسب المتابعة<sup>(١)</sup>

٦٣ - المحو والإثبات: المحو رفع أوصاف العادة، والإثبات إقامة أحكام العادة، فمن نفي عن أحواله الخصال الدميعة، وأنى بدلاً منها بالأفعال والأحوال الحميدة، فهو صاحب محو وإثبات، وينقسم المحو إلى محو الرلة عن الطواهر، ومحو العقلة عن الصبائر، ومحو العلة عن السرائر، فهي محو الرلة إثبات المعاملات، وفي محو لعلة إثبات الممارلات، وفي محو العلة إثبات المواصلات، وحقيقة المحو والإثبات أهمها صدران عن القدرة، فالمحو ما ستره الحق ومعه، والإثبات ما أظهره الحق وأبداه<sup>(٢)</sup>.

٦٤ - المعاني: الكلام الذي يوصف بالسلاعة هو الذي يدل لفظه على معناه الدعوي أو العرفي أو الشرعي، لكن لهذا المعنى دلالة ثابتة، فالمعاني الأول هي مدلولات التراكيب والألفاظ، والمعاني الثواني هي الأعراس التي يساق ها الكلام، ويطلق المعنى على ما قام بغيره ويقابله العين، وعلى ما لا يدرك بإحدى الحواس الظاهرة ويقابله العين أيضاً<sup>(٣)</sup>.

٦٥ - المعرفة: المعرفة معرفتان الأولى هي معرفة الإنسان بالحق عن طريق معرفته نفسه، والثانية معرفة الإنسان بالحق عن طريق معرفته نفسه التي يتجلى فيها الحق، ففي الأولى يعرف الإنسان نفسه على أنها خلق فقط، وفي الثانية يعرفها على

(١) يُنظر: المرجع نفسه، ص ٢٣٩

(٢) يُنظر: الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص ٧٣.

(٣) يُنظر: كشف اصطلاحات العلوم والعلوم، ج ٢، ص ١٦٠٥ - ١٦٠٦

أنها خلق وحق معاً، والمعرفة الثابتة هي أكمل المعرفتين؛ إذ هي وليدة النظر في النفس، ثم التحقق بأنها صورة خاصة أو محلي خاص من محالي الحق، والعارف صفة من عرف الحق بأسمائه وصفاته، ثم صدق الله تعالى في معاملاته<sup>(١)</sup>

٦٦ - مقام المقامات مثل التوبة والورع والرهذ وال فقر والصبر والرصا والتوكل، ولقائم معناه مقام العبد بين يدي الله عز وجل فيما يقام فيه من المجاهدات والرياضيات والعبادات، وشرطه ألا يرتقي الصوفي من مقام إلى مقام ما لم يستوف أحكام ذلك المقام، فمن لا قناعة له لا يصح له التوكل، ومن لا توكل له لا يصح له التسليم وهكذا<sup>(٢)</sup>.

٦٧ - نعت: هو أحوار الدعين عن أفعال المعنوت وأحكامه وأخلاقه، ويحتمل أن يكون النعت والوصف بمعنى واحد، إلا أن الوصف يكون محملاً وسعت يكون مسوطاً، فإذا وصف جمع وإدانت فارق<sup>(٣)</sup>.

٦٨ - نفس النفس خمسة أصرب: حيوانية، وأمارة، وملهمة، وبوامة، ومطمشة، وكذا أسماء الروح، إذ ليست حقيقة النفس إلا الروح، وعدلنا ما تدل على العنصر الشرير الفاسد في الإنسان، قال تعالى ﴿إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ﴾ [يسف ٥٣]، وفلان بلا نفس أي أنه لا تظهر عليه أخلاق النفس، لأن من أخلاق

(١) يُنظر معجم مصطلحات الصوفية، ص ٢٤٦، ويُنظر أيضاً فصوص حكيم، ح ١،

(٢) يُنظر: معجم مصطلحات الصوفية، ص ٢٤٨

(٣) يُنظر: المرجع نفسه، ص ٢٥٦

النفس العصب، والحدة، والتكبر، والشره، والطمع، والحسد، فودا سلم العبد منها قبل عنه بلا نفس، يعني كأنه بلا نفس<sup>(١)</sup>.

٦٩- نور النور هو الحق، ويسمى نور الأنوار لأن جميع الأنوار منه، والنور قيوماً بقيام الجميع به، ومقدس مرة عن جميع صفات القصر، ويذكر النور دائماً بضده وهي الظلمات التي يراد بها الشكوك والشبهات، قل تعالى: ﴿اللَّهُ وَلِيُّ الَّذِينَ آمَنُوا يُخْرِجُهُم مِّنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ﴾ [سورة ٢٥٧]، ويمكن أن يحمل النور على النبي الذي يحيي بها ينير السيل<sup>(٢)</sup>.

٧٠- وارد الوارد هو كل ما يرد على القلب من المعاني العينية من غير تعمّد من العبد، وله فعل يستغرق القلوب<sup>(٣)</sup>.

٧١- الوجد هو خشوع الروح عند مطالعة سرّ الحق، وهو عجز الروح عن احتمال عنة الشوق عند وحود حلاوة الذكر، وقد قال الحفيد إن الوجد هو انقطاع الأوصاف عن سمة الدات بالسرور، وقال غيره: إنه انقطاع الأوصاف عن سمة علامة الدات بالخرق، ولا يكون الوجد إلا لأهل اليّسات، لأنه يرد عقب المقد، فمن لا فقد له لا وجد له، وليس من الصدق إظهار الوجد من غير

(١) يُنظر: معجم الصوفية، ص ٤٠٤-٤٠٥.

(٢) يُنظر معجم الفاظ الصوفية، ص ٢٧٦، ويُنظر أيضاً معجم مصطلحات الصوفية،

(٣) يُنظر. معجم مصطلحات الصوفية، ص ٢٦٣.

وجد نازل<sup>(١)</sup>.

٧٢ - الوحدة المطلقة: الوحدة المطلقة في فلسفة الششتري الصوفية مأخوذة عن ابن سبعين، فالإنسان موجود صدر عن الله كما صدرت كل الموجودات، يتركب من جسد جسدي وروح روحاني، وتركيبه يدخل فيه كل ما في الكون بأسره، والعالم وما فيه من موحود روحاني أو جسدي، حرني أو كلي، جوهرية أو عرصية، كلها أفاضها الله على الإنسان<sup>(٢)</sup>.

٧٣ - الوصول والاتصال. الوصول عند الصوفية يأتي عقب اجتهد، فإذا اجتهد السالك للوصول لا بد له من مئة ربابة وفتح إلهي يمكنه من الوصول، فمن تم له الاتصال يكون قد انفصل سره عما سوى الله، فلا يرى سره بمعنى التعظيم غيره ولا يسمع إلا منه<sup>(٣)</sup>.

٧٤ - وهم. الوهم وهم القلب، وللوهم أهمية في السلوك النفسي الصوفي، وسلطانه على الخيال الذي يحكمه في النفس فلا تستطيع فكاًكاً، لذلك يرفع قبالة انعلم، لأنه في طاقته قهر سلطانه بالحقائق، يقول ابن عربي: وتسلط على أهل السر الوهم سلطانه فيتوهمون عذاباً أشد مما كانوا فيه، فيكون عذابهم بذلك التوهم في نفوسهم أشد من حلول العذاب المقرون بتسلط البار المحسوسة على أجسامهم.

(١) يُنظر: المرجع نفسه، ص ٢٦٤.

(٢) يُنظر: التصوف في فلسفة ابن سبعين، ص ٤٣ - ٤٤.

(٣) يُنظر لتعرف لمذهب أهل التصوف، ص ١٢٧، ونظر أيضاً معجم الصوفية حكمة

في حدود الكلمة، ص ٢٨٦ - ٢٨٧.

وأقوى شر في الإنسان القوة الوهمية<sup>(١)</sup>.



(١) يُنظر المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، ص ١٢٤١، ونظر أيضاً معجم

الصوفية، ص ٤٣٥





# الفهارس العامة

- فهرس الآيات القرآنية الكريمة.
- فهرس الأحاديث النبوية.
- فهرس القوافي.
- فهرس الموشحات.
- فهرس المصطلحات الصوفية.
- فهرس الأعلام.
- المجلات والدوريات
- الأطروحات الجامعية
- فهرس المصادر والمراجع.
- فهرس الموضوعات.



## فهرس الآيات القرآنية الكريمة

الصفحة	السورة ورقم الآية	طرف الآية
٣٢٠	[البقرة: ١٨٦]	﴿ وَدَّ سَأَلْتُكَ بِكَ دِي عَنِّي قَبْلِي قَرِيبٌ ﴾
٣٢٥	[البقرة: ٢٥٧]	﴿ اللَّهُ وَلِيُّ الَّذِينَ آمَنُوا ﴾
٣١٩	[النساء: ٨٣]	﴿ وَلَوْ رَدُّوهُ إِلَى الرَّسُولِ وَإِلَى أُولِي الْأَمْرِ ﴾
٢٩٦	[الأنعام: ١٢٢]	﴿ أَوْ مَن كَانَ مِنَّا فَأُخْرِجْنَاهُ ﴾
٣٠٥	[الأعراف: ١٤٣]	﴿ فَلَمَّا تَخَوَّنَ رَبُّهُ بِالْحَكْلِ جَعَلَهُ دَمَكًا ﴾
٣٢٤	[يوسف: ٥٣]	﴿ إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ ﴾
٣٠٣	[الحمل: ٥٣]	﴿ وَمَا يَكُم مِّنْ يُعْمَقُونَ مِمَّنْ آتَى ﴾
٣٠٤	[يوسف: ١٠٩]	﴿ هَلْ تَوَكَّنَ لِحَرِيمَةٍ دَا ﴾
٣٢٠	[مريم: ٥٢]	﴿ وَبَدِئَتْ مِنْ حَاسِبٍ لِّطُورٍ لَا يُبِينُ ﴾
١٣١	[القصاص: ٢٩]	﴿ وَمَنَّا قَتَلْنَا مَوْسَى الْأَحْمَلُ ﴾
٧٩	[الأحراب: ٧٢]	﴿ إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَوَاتِ ﴾
٣٠٧	[الشورى: ٥١]	﴿ وَمَا كَانَ لِشَيْءٍ أَنْ يَكْذِبَهُ اللَّهُ ﴾
٣٠٥	[الذيل: ٧]	﴿ وَاللَّهَ إِذَا تَخَلَّقَ ﴾





الصفحة	مخرج الحديث	طرف الحديث
٩٢	البحاري في صحيحه	ما زال عهدي بتقريب







صدر البيت	البحر	القافية	الصفحة
<b>قافية الهزجة</b>			
سَفَيْتُ كَأْسَ الْهَوَى قَدِيماً	مخلع البسيط	مائي	١٩٢
لِي مَذْهَبٌ مَذْهَبٌ عَجِيبٌ	مخلع البسيط	مائي	٢٥٢
<b>قافية الإلهـ</b>			
خَلَعْتُ عِدَارِي فِي هَوَاكَ وَمِنْ يَكِي	الطويل	مجنوي	٢٥٣
إِذَا لَمْ يَكُنْ مَعْنَى حَدِيثِكَ لِي يُدْرِي	الطويل	تروى	١٠٨
<b>قافية الباء</b>			
سُلُوِيْ مَكْرُوَةً وَحُبُّكَ وَاجِبٌ	الطويل	عائـ	٢٢٢ / ٨٠
أَنْ أُرْعِشْتَ كَفَا أَيْكَ وَأَصْبَحْتَ	الطويل	عائـ	١٥٧
<b>قافية الجاء</b>			
مَجْرُ الْمَعَارِبِ فِي شَرْقِ الْهِنْدِ وَضَعَا	البسيط	مصحـ	٩٤
مِنْ نَجْمِ هَرَاتٍ فَاشْطَحَ فَالسُّكُونُ هَا	البسيط	من شطـ	٢٥٣
زَارَنِي مَنْ أَحَبَّ قَبْلَ الْمَصَاحِ	الخفيف	صاحي	٢٠٥ ٥٩
مَا أَحْبَبْتُ حَدِيثَ ذِكْرِ حَبِيبِي	الخفيف	لاح	٢٥١
فَأَدْرُ كَأْسَ مَنْ أَحَبَّ وَأَهْوَى	الخفيف	لاح	٢٥٣



صدر البيت	البحر	القافية	الصفحة
<b>قافية الهمال</b>			
إن تلقى لا ترى غيري بناطرة	البسيط	تل أسد	١٥٧
<b>قافية الراء</b>			
وطلسم كنز الكون حل عقالتنا	الطويل	دمر	٢٢٣
أما سعد قل للقس من داخل الدبر	الطويل	خمر	٢٣٨ / ١٩٩
شربا كاس من بهوى جهارا	الوافر	يارا	٢٥١ / ٢٤٠ / ١٢٩
ثبته قد بدت شمسه العقاو	الوافر	هار	٢٣٨
لميس شوق قددها نحو انشوى	الكامل	عل كرى	٢٠٨ / ١٤٣
من لأمسي لو أنه قد أبصرا	الكامل	حبيرا	٢٣٨
فاضرب عن الأسفار قد نلت المن	الكامل	غار	٢٣٧
أنسخ الركائب في فناء الدار	الكامل	جار	٢٠٤ / ١٣٨
وأخلف عذارك في فواهم دانيا	الكامل	داري	٢٥٣
هل لكم في شرب صهبا مزجت	الرمل	راز	٢٣٩ / ١٨٣ / ١٧٠
من كسر لظنهم عن نفسه	الربيع	محمرة	٦٢
سماه من حندريس أنسى	مجرى المسرح	مارا	٢٣٩
<b>قافية السين</b>			
ب ضح هل هذه شؤوس	مطلع البسيط	أم كزوس	١٨٤
<b>قافية الجاء</b>			
دعى عيب الصبري قد رال واشمطاً	الطويل	شطاً	١٩٠

صدر البيت	البحر	القافية	الصفحة
<b>قافية القاف</b>			
أخ - فديت - الأبقا	محروء الرمل	برق	٦٠
أثيا اللائم رققا	مجزوء الرمل	عشعا	٨٦
لا يرؤ الغناب حيا	مجزوء الرمل	شوق	٢٥٣
<b>قافية الهم</b>			
تأذب بهاب الدبر واخلع به النعلا	الطويل	رحلا	١٤١
تجرؤ عن الأعيار بالقول والفعل	الطويل	أصل	١٤٠
فد بك من ذكرى حبيب ومنزل	الطويل	حومل	١٩٦
لاعلمن عذارى في محبتكم	البيط	لاحيل	١١٠
<b>قافية الميم</b>			
سهرت غراماً والخليلون نوم	الطويل	نم	١٨٧
وناذمني بعد الحبيب ثلاثة	الطويل	حم	٢٥١
لنغير أمل فكس هم نعم	المسرح	خدمتهم	٢٢٦
<b>قافية النون</b>			
أرى طالباً منا الزيادة لا الحسنى	الطويل	عسا	٢٢٤
شبهت حقيقتي وعظيم شائي	الواهر	يا	٩٦ / ٥٧
إذا غاب الوجوه وغبت عنه	الواهر	ذاي	١٠٤ / ٩٣
قتياً بمن ذكر العبق من أجله	الكامل	ميمه	٢٥٤
رجي اسم في هوى محبوسه	الكامل	نونه	٢٤١

صدر البيت	البحر	القافية	الصفحة
مَلْ بنا يا سعدُ وانزِلْ بالحجوي	الرمل	يون	١٩٦ / ١٤٠
حرَّك الوجدُ في هَواكم مُكوني	الخفيف	هوي	٢٤٢
أتَيْتُكَ بالفقر لا بالبعي	المتقارب	محسا	٢٥٥ / ٢٤٠
<b>خاتمة الباء</b>			
كشَفَ المحبوبُ عن قلبي الغطا	الرمل	في الياء	١٨٨ / ٥٥
عَبْرُ ليلٍ لم يسر في الحسي حسي	الرمل	كل شيء	٢٥١ / ١٦٧ / ١١٤
كلُّ شيءٍ سزها فيهِ مَرَى	الرمل	كل شيء	١٢٧
هسي في مريعها لا غيرها	الرمل	إن سوي	٦٩



## فهرس الموشحات

الصفحة	مطلع الموشح
٢٠٩	ألق عصاك أمسافر بياب شيخ الحقائق
٢٨٦	إلى الخبيب جعلوا مسرهم
٢٧٣	أنا في مدهي مهب نفسي للذي همت فيه
١٧٥ / ١٢١	أول ما يبصر الصغيف كالطفل شكلا مثلا
١٧٧	أيا ماظم منيت صول بمولاك والفتح
٢٦٥	بهاشمي المحتسار الهادي الرسول
١٣٥	بعفي يا كلي اسمع إن روعي لثاني
١٧٧	فجلالي ما بصرتوا بقلبي ذو الجلال
٢٨٥ / ٢٨٢	جل من نهواه جلا ولقلبي قد تجل
٢٨٦ / ٢٦٧	الحمد لله على ما دما
٢٧٥	دع ما يقال من الحال مما خفي أو مما ظهر
٢٧٣	زارني منيتي وزال الباس وسمع بالوصال
١١٥	سر سري يلوح في أمري فافهموا يا أولي النهى
١٢٦	سليت ليل مي العقلا قلت يا ليل ارحمي القتل
١٧٥	صاح لاح الصباح للحير بعد ليل دجاء كالحرير

مطلع الموشح	الصفحة
مدبت أوقاتي وحياتي مذ بقيت مجموع مع ذاتي	٢٧٤
عد عن الوهم والخيال واستعمل المكر والنظر	١٧٣ / ٢٧٥
فهي هذه الأمداح نشر المسك فاح	٥٦٢
قد ظهرت في مرآتي عند رمي للمنسائي	٢٧٧
قلبي • ليل وليل • المنى تسقيني فكري	٢٧٣ / ٢٠٣
كلما قلبت بفكري تنطعمي بيران قلبي	١٢٣
كـم درت في ذاتي دور الرحا	١١١
مد لاح لي سر من نهـواه	١١٦
مقلتي تبدي ما أحفيت من وجدي	٢٦٨
هم بداتي منيا لم تزل أبديا	١٠٣ / ١٠٢
يا قذب يا قلب كم تصادر هذا الهوى وتغمر وتلهش	١٣٦
يا من بدا ظاهري حين استتر	٥٤



المصطلح	رقمه في الملحق	صفحة وروده في الملحق	الصفحة
اتحاد	١	٢٩٩	٩٩/٨٨
الآثر	٢	٢٩٩	١٨٨/١٧٥/١٧٣
الاستتار	٣	٣٠٠	٢٣٩/١٨٣/١٧٠/١٢١
أصرار الحروف	٤	٣٠٠	٢٢٣/١٤٠/١١٠
اسم	٥	٣٠١	١٧٥
الأسماء	٦	٣٠١	٢٢٣/١٣١/٦٢/٥٤
أصحاب التحلي			
والمظاهر واحضرات	٧	٣٠٢	٨١
أنا	٨	٣٠٣	/١١/١١٠/٩٦/٥٧
			/٢٧٣/٢٠٣/١٣٥
			٢٤١/٢٢٣
أسس	٩	٣٠٣	/٢٣٩/١٩٠/١٣١
			٢٨٧
بحر الدات	١٠	٣٠٤	٥٨
بقاء	١١	٣٠٤	٢٧٤/١٧٥/٩٣

المصطلح	رقمه في الملحق	صفحة وروده في الملحق	الصفحة
تجريد	١٢	٣٠٤	١٤٠
التجلي	١٣	٣٠٥	١٩٧/١١٧/٩٥/٥٥ ٢٥١/٢٤٠/٢٠٥ ٢٨٥/٢٨٢
تدان	١٤	٣٠٦	١٠٤/٩٣
جذب	١٥	٣٠٦	٢٧٤/٢٧٣/٢٠٣
جمع	١٦	٣٠٦	٦٩/١٢٧/١١٤ ٢٢٣/١٩٠
جمع الجميع	١٧	٣٠٦	٩٢
حال	١٨	٣٠٧	٢٧٨/٢٤١/١١٤/١١
حجاب	١٩	٣٠٧	١٨٨/١٣٠/١١٠/٥٥ ٢٤٠
حسن	٢٠	٣٠٨	٢٢٢/١٨٩/٨٠/٥٥ ٢٧٤
الحضرات	٢١	٣٠٨	٢٨٧/٨١
المحضور والمكاشفة			
والشامخة	٢٢	٣٠٩	١١٧/٨٨/٦١
حظوظ	٢٣	٣٠٩	٢٢٥
حقيقة	٢٤	٣٠٩	٩٨/٩٧/٩٥/٥٥
الحقيقة المحمدية	٢٥	٣١٠	١١٥/٦٧

المصطلح	رقمه في الملحق	صفحة وروده في الملحق	الصفحة
الخلوة	٢٦	٣١٠	٢٨٧/٣٥
خيال	٢٧	٣١١	/١٧٣/١٢١/٨٩ ٢٧٥/١٧٦
الدهشة	٢٨	٣١١	١٣٦/٧٦
الروح	٢٩	٣١١	١٣٤/٩٦/٥٧
السعادة	٣٠	٣١١	٢٦٨/٢٠٣/٦٦
سفر	٣١	٣١٢	٢٠٩/٢٠٨/٩٨
السكر	٣٢	٣١٢	/١٣٠/١٢٩/٩٤ /٢٥٣/١٧٢/١٧١ ٢٨٧
سباع	٣٣	٣١٢	٢٦٧/١٣٥/٥٥/٥٤ ٢٨٦,
السوى	٣٤	٣١٣	/١٠٥/١٠٣/١٠٢ ٢٢٥
الشرب والشراب	٣٥	٣١٤	/٢٠٤/١٣٩/٩٤ ٢٨٦/٢٧٥/٢٣٧
شطح	٣٦	٣١٤	/١٣٠/١٠٤/٩٤ /٢٥٣/٢٠٧/١٧٢ ٢٩٣
شمف	٣٧	٣١٤	١٥٦/٩٤



المصطلح	رقمه في الملحق	صفحة وزوده في الملحق	الصفحة
شفع	٣٨	٣١٤	٢٣٩/١٩٠/٩٤
شمس	٣٩	٣١٥	/١٧٢/١٢٧/٩٧ ٢٧٣/١٧٥
شهود	٤٠	٣١٥	١٧٣/١٦٧/٩٧/٦١ ٢٨٢,
شوق	٤١	٣١٥	/١٤٠/١١١/٨٦/٨٠ /٢٢٢/٢٠٨/١٤٣ ٢٥٣
صحو	٤٢	٣١٥	١٣٩/٩٤/٩١/٧٧
صماء	٤٣	٣١٦	١٧١
الصفات	٤٤	٣١٦	/٨٤/٦٩/٥٣/٤٨ ١٣٦/١٠٣/١٠٢
صورة	٤٥	٣١٦	١٤٠
طريق	٤٦	٣١٧	١٧٧/١١٧/٨٨/٧٩
الطسم	٤٧	٣١٧	٢٢٣/٥٨
الظاهر	٤٨	٣١٨	٥٤
عام الأمر	٤٩	٣١٨	٨٨
عقل	٥٠	٣١٨	/١٧١/١٢٣/٥٥ ٢٣٩/١٨٢
عدم الباطن	٥١	٣١٩	٦١

المصطلح	رقمه في الملحق	صفحة وروده في الملحق	الصفحة
عينة	٥٢	٣١٩	٩٣/٩١/٨٦/٧٧/٧٦ ٢٨٢/٢٠٦/١٦٧/٩٥
لرع	٥٣	٣١٩	٤٠
دقر	٥٤	٣٢٠	٢٥٥/٢٤٠/٢٢٦
القرب	٥٥	٣٢٠	١٩١/٧٩
قلب	٥٦	٣٢١	١٢٩/٨٩/٨٧/٨٣ ١٨٧/١٤٣/١٣٦ ٢٠٩
الكتز الحفي	٥٧	٣٢١	٦٢
اللقاء	٥٨	٣٢١	٨٩/٨٦/٧٩
لوح	٥٩	٣٢١	٢٢٢/٨٠
المجاهدات	٦٠	٣٢٢	١٣٩/٩٨/٩١/٧٩ ٢٩١/١٨٨
مجة	٦١	٣٢٢	١٥٦/٩٧/٨٦
محبوب	٦٢	٣٢٢	٢٨٤/١٨٨/٩٣/٥٥
المحو والإنات	٦٣	٣٢٣	٢٧٧
المعاني	٦٤	٣٢٣	٥٣/٤٨
المعرفة	٦٥	٣٢٣	١٧٠/٦١/٥٦/٥٥
مقام	٦٦	٣٢٤	٢٠٦/١٣٤/١١٧ ٢٠٨

المصطلح	رقمه في الملحق	صفحة وروده في الملحق	الصفحة
نعت	٦٧	٣٢٤	٢٠٩/٥٣
نفس	٦٨	٣٢٤	/١٢٣/١١٢/٩٨ ١٩٨/١٤٠/١٣٥
نور	٦٩	٣٢٥	١٩٠/١٧١
وارد	٧٠	٣٢٥	/١٣٩/١٣٠/٩٥ ٢٠٤
الوجد	٧١	٣٢٥	/١٨٧/١٢٤/٩٤/٨٤ /٢٤٢/٢٠٣/١٨٨ ٢٦٨/٢٥١
الوحدة المطلقة	٧٢	٣٢٦	/١٠١/٧٠/٦٩/٢٩ ١١٢
الوصول والاتصال	٧٣	٣٢٦	/٨٧/٧٨/٦١/٦٠ /١٤٣/١٣٩/١٠١ /١٩١/١٨٨/١٧٦ ٢٠٩
وهم	٧٤	٣٢٦	/١٣٥/١٣١/٨٩ ٢٢٥/٢٢٣/١٧٣ ٢٧٥



الصفحة	اسم العلم
٢٧٦, ٢٣٦ ٢٣٤	إبراهيم أنيس
/١٣٧ /١٣٥ /١٣٣	أحمد بن إسماعيل بن الأثير
٢٤٩ /١٤١	
١٦٥	أحمد بن الحسين المتبي
٢٣٣	أحمد بن عبد الله أبو العلاء المعري
٤٥	أحمد بن عبد الله الحبيبي
٣٣	أحمد بن محمد أبو الریحان البيروني
٥٨ /٥٦	أحمد بن محمد بن العريف
١٥٧	أرطاة بن سهبة
٥١	إسماعيل الرعيبي
٤٧	إمبذوقليس
١٩٦	امرؤ القيس
١٦٤	بشار بن برد
٢٣٧, ٢٢٩	بشر بن المعتز
٣٢٥ /٣١٣	الحفيد بن محمد بن الجعيد

اسم المعلم	الصفحة
جولز بهر	٣٢
حازم القرطاجي	٢١٨
حبيب بن أوس أبو تمام	١٦٤
الحسن البصري	٣٦
الحسن بن عبد الله أبو هلال العسكري	١٥٥
الحسين بن عبد الله بن مينا	٢٣٠
حبة معاش	٢٤٢ / ١٨١ / ٢٠
الخليل بن أحمد الفراهيدي	٢٦١ ٢٢٧
خليل بن عبد الملك بن كليب	٤٥
ذئف بن جعندر الشبلي	٣١٣
دوري	٣٢
سري السقطي	٣٠٧
سعد بن إلياس أبو عمرو الشيباني	١٥٤
شوقي صيف	٢١٤
صاعد الأندلسي	٤٧
عبد الأعلى بن وهب القرطبي	٤٥
عبد الحق بن إبراهيم بن سعيد	٦٨ / ٦٥ ٦٣ ٢١
عبد الرحمن بن الحكم	٤٣
عبد الرحمن بن مخلد	٤٦

الصفحة	اسم العلم
٣٠٢ / ٥٥ / ٥٢	عبد السلام بن بَرَجَان الأندلسي
٣١٧	عبد العبي البابلسي
١٢٠ / ٨٥	عبد القاهر الجرجاني
٢٧٩	عشك بن جسي
٥١	عطية بن سعيد
٤٢	علي بن أبي طالب
معظم البحث	علي بن عبد الله الششتري
٣٠٢	عمر بن علي بن الفارسي
١٥٤ / ٤٤	عمرو بن بحر الخافط
٥١	محمد بن شجاع الصوفي
١٠١ / ٩٥ / ٩٢	محمد بن عبد الجبار النُّفَرِي
٤٦	محمد بن عبد الله بن مسرة الجيلي
٤٢	محمد بن عيسى القرطبي
٥١	محمد بن معيث
١٥٠ / ٣٥	محمد بن مكرم بن منظور
٤٠	محمد بن وصاح
٩٦, ٦٨ ٦٦ / ٦٥	محي الدين بن عربي
٧٦	مختار حيدر
٥٠	المصور بن أبي عامر

الصفحة	اسم العلم
٢٧٠ / ٢٦٣ / ٢٦١	هبة الله بن سناء الملك
٤٢	وكيع بن جراح
٤٦	يحيى بن يحيى
١٧٩ / ١٠٧	يوسف بن أبي بكر الكاكي
٥١	يوس بن عبد الله





١. الأشكال الشعرية في ديوان الششتري، دراسة أسلوبية، حياة معاش، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، الجمهورية الجزائرية، ٢٠١١.
٢. الانزياح في الشعر الصوفي، سليم سعداني، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مربوح ورقنة، كلية الآداب واللغات، الجمهورية الجزائرية، ٢٠١٠.
٣. البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، عبد نور داود عمران، أطروحة دكتوراه، جامعة الكوفة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ٢٠٠٨.
٤. التشبيه في مختارات البارودي، دراسة تحليلية، محمد رفعت أحمد رجب، أطروحة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، ١٩٩٥.
٥. خطاب التصوف بحث في المشاكل والتلقي والتأويل، فيصل أصلان، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، ١٩٩٨.
٦. ديوان مبردة الأمدن لندر شاكر السياب، دراسة أسلوبية، ناصر بركة، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجمهورية الجزائرية، ٢٠٠٧.
٧. الشعر الصوفي في العصر العباسي، دراسة في الرؤية والفن، حميل سلطان محمد عثمان، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، ٢٠٠٦.
٨. الظاهرة الصوفية في الشعر العربي الحديث في بلاد الشام، د. أسامة حيدر، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، ١٩٩٧.



٩. قضايا الشكل والمضمون في الموشح الأندلسي في عهد سي الأحمر، أحمد بن عبد نقسي،  
أطروحة دكتوراه في النقد والأدب الأندلسي، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية،  
٢٠٠٦

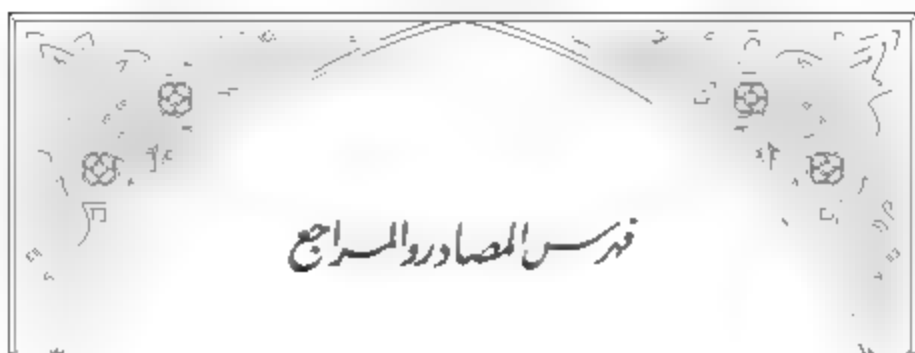


## المجلات والدوريات

١. ابن برحان الأنطلسي وجهوده في التفسير الصوفي وعلم الكلام، د. حسان قاري، مجلة جامعه دمشق للعلوم الاقتصادية والقانونية، المجلد الثالث والعشرون، العدد الأول، ٢٠٠٧
٢. الانزياح في الشعر الصوفي، سليم سعداي، مجلة جامعة ابن رشد، هوسدا، العدد الخامس، آذار، ٢٠١٢.
٣. التشيع في الأندلس إلى نهاية ملوك الطوائف، محمود علي مكّي، صحيفة المعهد المصري للدراسات الإسلامية، العدد ١ - ٢، المجلد ٢، ١٩٥٤.
٤. الشعر العربي المعاصر- نظوره ومستقبله، د. سلمى الخصراء اخيوسي، مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلد الرابع، العدد الثاني، ١٩٧٣.
٥. صورة تقريبية للإيفاح وتطوره في الشعر العربي، سليمان حران، المحلة، مجمع اللغة العربية، حيفا، العدد الثاني، ٢٠١١.
٦. الظواهر الأسلوبية في شعر برار، د. لحدوح صالح، مجلة كلية الآداب والعلوم، جامعة محمد حيدر، بسكرة، الجزائر، العدد الثامن، ٢٠١١.
٧. ماهية الوعي الصوفي، يوسف سامي يوسف، مجلة المعرفة، العدد ٣٧٧، إصدار ورة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤.
٨. المدرسة الشاذلية في التصوف الأندلسي، عدد خاص بالأسحات التي أقيمت في مؤتمر خصصه الأندلسية بكنية الآداب بجامعه القاهرة، من ٢٠ - ٢٣ آذار، مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية، مدريد، المجلد الثالث والعشرون، ١٩٨٥ - ١٩٨٦

٩. الموشحات الأندلسية، دراسة في عروضية، د. عبد الله محمد أحمد أحمد عبد الرحمن، مجلة  
الجامعة الإسلامية لبحوث الإنسانية، المجلد الحادي والعشرون، العدد الأول، سبتمبر  
٢٠١٣





### ١- القرآن الكريم:

١. ابن الفارض والحب الإلهي، د محمد مصطفى حلمي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، د ت
٢. ابن عربي حياته ومنهجه، أسير بلايوس، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د، ط١، ١٩٦٥.
٣. الاتجاه النسبي في نقد الشعر العربي، د عبد القادر فيلوح، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عين، د، ط١.
٤. الإحاطة في أخبار غرناطة، لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٧٧.
٥. أخبار العلماء بأخبار الحكماء، جمال الدين أبي الحسن علي بن القاسمي الأشرف يوسف بنقهي، (ت: ٦٤٦هـ)، مكتبة المتنبّي، د، ط١.
٦. أدب النعمان، للإمام أبي عبد الله محمد بن علي الترمذي (٣٢٠هـ)، تحقيق د أحمد عبد الرحيم السايح، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ١٩٩٣.
٧. الأدب في التراث الصوفي، د عبد المعص حمادي، مكتبة عريب، د، ط١.
٨. أديان العالم د هوش سمث، ترجمة سعد رستم، دار الحضور الثقافية، حلب، ط١، ٢٠٠٥.
٩. أسرار البلاغة، للإمام عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الخرجاني الحوي، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المديني، جدة، ط١، ١٩٩١.
١٠. الأسس النسبية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مصطفى سويف، دار المعارف، القاهرة، ط١، ٤، د، ت.

١١. الأسلوب والأسلوبية، د. عبد السلام المسدي، ائدار العربية لىكسب، ط٣، د. ب.
١٢. إشارة التعمير في تراجىم السلة واللغوىن، عد السافى بن عد امجيد انبى (١٨٠ - ١٧٤٣هـ)، تحقيق د. عبد المجيد دباب، ط١، ١٩٨٦.
١٣. الإصانة في تسمى الصلابة، أهد بن عى بن سحر أبو الفصل العسلافى الشافعى (ت ٨٥٢هـ)، تحقيق: عى محمد السجاوى، دار الجلىل، بىروت، ١٩٩٢.
١٤. الأصوات اللغوىة في لسار العرب فى ضوء دراساى علم اللغة الحديث، د. صجج عبد حافظ مبروك، دار الترفىقىة للطباعة، القاهرة، د. ط، ١٩٨٢.
١٥. أصول النقد الأدبى، أهد الشابى، مكتبة البهصة المصرىة، ط١٠، ١٩٩٤.
١٦. الأعلام، خىر اندى بن محمود بن محمد بن عى بن فارس البركلى اللمشقى، دار نعم لعملاىن، ط١٥، ٢٠٠٢.
١٧. الأندلس فى سابة المرابلىن ومسنهل الموحدىن عصر الطوائف الثابى، د. عصمت عبد الطلف دندش، دار العرب الإسلامى، بىروت، ط١، ١٩٨٨.
١٨. أنوار الربىع فى أنواع البدىع، السىد عى صدر الدىن بن معصوم المذهبى، (ت ١١٢هـ)، تحقيق شاكرو هادى شاكرو، مطبعة السمان، السلف الأشرف، ط١، ١٩٦٩.
١٩. أوران الشعر، مصطفى حركاى، ائدار الثمافة للشرف، القاهرة، ط١، ١٩٨٨.
٢٠. الإبقاع فى الشعر العربى، عد الرحمن الوحى، دار الحصاد لشرف والنورىع، دمشق، ط١، ١٩٨٩.
٢١. الباقى من كتاب القوافى، حازم القرطاجنى، تحقيق: د. عى لعربوى، دار الأهدىة لشرف، ائدار النساء، ط١، ١٧١٧هـ.
٢٢. بعىة المنسفن فى تاريخ رجال أهل الأنفلس، للمصنّى (٥٩٩هـ)، تحقيق إبراىم الأىبرى، دار الكتاب للسناى، بىروت، ط١، ١٩٨٩.
٢٣. بعىة الوعاة فى طبقات اللغوىن والنحاة، للحافظ حلال الدىن عد الرحمن السبوحى (٩١١هـ)،

- تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢، دار الفكر، ١٩٧٩.
٢٤. بناء الأسلوب في شعر الخنثاء، التكوين الطبيعي، د. محمد عبد المنعم، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥.
٢٥. بناء الصورة الفنية في البيان العربي، د. كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي لعرافي، د. ط، ١٩٨٧.
٢٦. البيان العرب في أحبار الأندلس والمغرب، لابن عذاري المراكشي، تحقيق ح س كولاس، وإ. ليمي بروفنسال، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٨٠.
٢٧. البيان والتبيين، لأبي عثمان عمر بن بحر الجاحظ (١٥٠ - ٢٥٥هـ)، مكتبة الخديجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٧، ١٩٩٨.
٢٨. تاريخ الفكر الأندلسي، أحمد حسناث بالش، ترجمة حسن مؤنس، مكتبة لثقافة العربية، مصر، د. ط.
٢٩. تاريخ الفلسفة اليونانية، د. ماجد فخري، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٩١.
٣٠. تاريخ العلماء والرواة للمعلم بالأندلس، ابن العريضي (أبو الوليد عبد الملك بن محمد بن يوسف الأردني ت ٤٠٣هـ)، اعتناء: السيد هزرت العطار الحسيني، مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨٨.
٣١. تاريخ فلسفة الإسلام في القارة الإفريقية، د. يحيى هويدي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د. ط، ١٩٦٥.
٣٢. تاريخ قصاة الأندلس، أو المرقبة العليا فيمن يستحق القضاء والعناء، لأبي حسن بن عبد الله بن الحسن الساهي المالقي الأندلسي، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الحديثة، بيروت، ط٥، ١٩٨٣.
٣٣. تاريخ مدينة الميرية قاعدة أسطول الأندلس، د. عبد العزيز سالم، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر، الإسكندرية، د. ط، ١٩٨٤.

٣٤. التحررة الشعرية عند ابن المقرب، عنه عند العرب لم يقله، اسادي الأدبي، الرياض، ط١، ١٩٨٦.

٣٥. تجريد الأسماء والكنى المذكورة في كتاب التصق والمفترق، للخطيب البغدادي، عبد الله اس علي بن لفرأء المصمدي (٥٨٠هـ)، تحقيق د شادي بن محمد آل نصيب، مركز البحوث والبحوث والدراسات الإسلامية وتحقيق التراث والرحمة، صنعاء، ط١، ٢٠١١.

٣٦. تحليل الخطابات الشعرية (استراتيجية التناص)، د محمد مفتاح، المركز لثقافة العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦.

٣٧. التركيب اللغوي للأدب، د لطفي عبد المديع، دار فريخ للشر، ارباص، ١٩٨٩، د ط.

٣٨. التصوف الإسلامي الطريق والرجال، د فيصل مدير عون، مكتبة سعيد رأفت، جامعة عين شمس، د ط، ١٩٨٣.

٣٩. التصوف الأندلسي، أسسه النظرية وأهم مدارس، أ د محمد العدوي الإدريسي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٥.

٤٠. التصوف النورة الروحية في الإسلام، د أبو العلا عجمي، دار المعارف، القاهرة، د ط، ١٩٦٣.

٤١. التصوف السني حال الصفاء بين الحنيد والعرالي، د محدي محمد إبراهيم، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢.

٤٢. التصوف في الشعر العربي والإسلامي شأنه وتطوره حتى أواخر القرن الثالث الهجري، عبد الحكيم حسان، دار العرب، دمشق، د ط، ٢٠١٠.

٤٣. التصوف في فلسفة ابن سبعين، د محمد العدوي الإدريسي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٦.

٤٤. التصوف كوعي وممارسة، دراسة في الفلسفة الصوفية عند أحمد بن عحية، د عبد الحميد الصغير، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩.

٤٥. تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، د. نعيم الباني، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٨.
٤٦. تطور الفكر الفلسفي في إيران، محمد إقبال، ترجمة حسن محمود الشافعي، محمد لسعيد جمال الدين، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٩.
٤٧. التعرف لمذهب أهل التصوف، لأبي بكر محمد بن إسحاق انكلا، دي (ت ٣٨٠هـ)، ضبطه أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٣.
٤٨. التعريفات، علي بن محمد بن علي الخرجاني، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١.
٤٩. التفسير القرآني واللغة الصوفية في فلسفة ابن سينا، د. حسن عاصي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٣.
٥٠. التفسير النفسي للأدب، د. عزالدين إسحاق، مكتبة عرب، القاهرة، ط٤، د. ت.
٥١. التمهيد في علم التجويد، لشمس الدين أبي الخير محمد بن الحرري (ت ٨٣٣هـ)، تحقيق حاتم قدور أحمد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ٢٠٠١.
٥٢. توشيح التوشيح، صلاح الدين حنبل بن أبيك الصغدي (ت ٧٦٤هـ)، تحقيق إسبر حبيب مطلق، بيروت، د. ط١، ١٩٩٦.
٥٣. التوقيف على مهمات التصاريف معجم لموي مصطلحي، محمد عبد الرووف مادي (٩٥٢ - ١٠٣١هـ)، تحقيق د. محمد رضوان الدين، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٩٠.
٥٤. النقائت ممن لم يقع في الكتب الستة، لأبي العلاء زين الدين قاسم بن شؤدوي (ت ٨٧٩هـ)، تحقيق شادي بن محمد أك، مركز البحوث والدراسات الإسلامية وبحقيق التراث والترجمة، صنعاء، ط١، ٢٠١١.
٥٥. النقائت، لمحمد بن حبان بن أحمد أبو حاتم التميمي السستي، تحقيق السيد شرف الدين أحمد، دار الفكر، ط١، ١٩٧٥.
٥٦. جامع العلوم والفنون، للفاصي عبد رب النبي بن عبد رب الرسول الأحمد نكري، ترجمه



- ومحقق: د. حسن هاني محسن، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.
٥٧. جامع كرامات الأولياء، يوسف بن إسماعيل السهلي (١٣٥٠هـ)، تحقيق إبراهيم عطوة عوض، مركز بركات رضا الهند، ط١، ٢٠٠١.
٥٨. الحديدي في فن التوشيح، عدنان صالح مصطفى، دار الثقافة، الدوحة، ط١، ١٩٨٦.
٥٩. جذوة المقتبس في ذكر ولاية الأندلس، للحمدي (أبي عبد الله محمد بن أبي نصر فتوح بن عبد الله، لأردني ٤٨٨هـ)، المدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، ١٩٦٦.
٦٠. جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، د. هاجر الداية، دار لمكر، دمشق، ١٩٩٦، ٢.
٦١. جوامع علم الموسيقى من قسم الرياضيات من الشعاع، من سبب، تحقيق زكريا يوسف، الإدارة العامة للثقافة، د. ط.
٦٢. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، السيد أحمد الهاشمي، المكتبة العصرية، بيروت، د ط
٦٣. جواهر الكثر، تمحيص كبر اليراعة في أدوات ذوي اليراعة، نجم الدين أحمد بن إسماعيل ابن الأثير حلي (٣٧٣هـ)، تحقيق د. محمد رعلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط
٦٤. حال الغناء بين الحنيد والعراقي، د. محلي محمد إبراهيم، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢.
٦٥. الحركة التواصلية في الخطاط الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين، أمة بعل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، ٢٠٠١.
٦٦. الحروف والأصوات في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة، د. عبد المعظم محمد النجار، دار الطبعة محمدية، القاهرة، ط١، ١٩٨٢.
٦٧. حضرة الغرب في الأندلس، ليعي بروفيسال، ترجمه دوفان فرعون، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ط.

٦٨. اخلة السراء، لأبي عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي المعروف بابن الأبار (ت ٦٥٨هـ)، تحقيق د. حسين مؤنس، دار المعارف، ط ٢، ١٩٨٥.
٦٩. حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، للمحافظ أبي نعيم أحمد الأصفهاني (ت ٤٣٠هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨٨.
٧٠. الحجة الروحية في الإسلام، د محمد مصطفى حلمي، هيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٢، د. ت.
٧١. الحيوان، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط ٢، ١٩٦٥.
٧٢. الخصائص، لأبي إسحق عثمان بن حني، تحقيق محمد علي الجار دار هدى للطباعة والنشر، بيروت، د. ط.
٧٣. الخيال عالم البرج والمثال، محي الدين ابن العربي، جمع محمود محمود العراب، دار الكتب العربي، دمشق، ط ٢، ١٩٩٣.
٧٤. الخيال والشعر في تصوف الأندلس، د سليمان العطارة، دار المعارف، القاهرة، ط ١، ١٩٨١.
٧٥. دار الطراز في عمل الموشحات، لأبي القاسم هبة الله بن جعفر ابن سناء بلذ (٦٠٨هـ)، تحقيق: جودة الركابي، دمشق، د. ط، ١٩٤٩.
٧٦. دراسات في المروص والثقافة، د عبد الله درويش، مكتبة المطابع الجامعي، مكة المكرمة، ط ٣، ١٩٨٧.
٧٧. دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، د أحمد درويش، دار عريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط.
٧٨. الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، لشهاب الدين أحمد بن علي الشهير بابن حجر عسقلاني، (٨٥٢هـ)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ط.
٧٩. دلائل الإعجاز، للإمام عبد القاهر الخرجاني، تحقيق محمد رضوان لؤدة، هابر لؤدة، دار المكر، دمشق، ط ١، ٢٠٠٧.

٨٠. ديوان أبي الحسن الششتري أمير شعراء الصوفية بالمغرب والأندلس، ب د محمد العدوي الإدرسي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٨.
٨١. ديوان أبي الحسن الششتري شاعر الصوفية الكبير في الأندلس والمغرب، تحقيق الدكتور عبي سامي الشار، دار المعارف، الإسكندرية، ط١، ١٩٦٠.
٨٢. ديوان امرئ القيس، صطه وصححه مصطفى عد الشافعي، دار لكتب لعلمية، بيروت، ط٥، ٢٠٠٤.
٨٣. الديوان، عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المارني، دار الشعب، القاهرة، ط٤، د ت.
٨٤. الدخيرة في بحاسن أهل الحزيرة، لأبي الحسن علي بن مسلم الششتري (ت ٥٤٢هـ)، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د. ط، ١٩٩٧.
٨٥. الرسالة الششترية، أو الرسالة العلمية في التصوف، لأبي الحسن الششتري، تحقيق أبي عثمان بن ليون أنتحي (٦٨١هـ - ٧٥٠هـ) تحت عنوان الإنالة بعنمة في رسالة بعنمة في طريق لسجودين من الصوفية، تحقيق د محمد العدوي الإدرسي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٤.
٨٦. الرسالة القشيرية في علم التصوف، لأبي القاسم عبد الكريم بن هوران القشيري البسابوري، تحقيق: معروف مصطفى زريق، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠١.
٨٧. الرمز الشعري عند الصوفية، د عاطف حودة نصر، دار الأندلس، دار الكندي، بيروت، ط١، ١٩٧٨.
٨٨. ووصة التعريف بالحب الشريف، لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: عبد القادر أحمد عط، دار الفكر العربي، د. ت.
٨٩. الرحل في الأندلس، د عبد العزيز الأهرنتي، القاهرة، د ط، ١٩٥٧.
٩٠. الرهاد والمنصوفة في بلاد المغرب والأندلس حتى القرن الخامس الهجري، د محمد بركات البيلي، دار النهضة العربية، القاهرة، د. ط، ١٩٩٦.

٩١. الرهد الكبير، للإمام أبي بكر أحمد بن الحسين اليهقي (ت ٤٥٨هـ)، تحقيق: عامر أحمد حيدر، دار الحناك ومؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط ١، ١٩٨٧.
٩٢. الرهد في الشعر العربي، سراح الدين محمد، دار التراث الجامعة، بيروت، د ت.
٩٣. سر صناعة الإعراس، لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق: د. حسن حساوي، دار بقم، دمشق، ط ١، ١٩٨٥.
٩٤. سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر، لمحمد خليل المرادي، در لشائر الإسلامية، بيروت، ط ٢، ١٩٨٨.
٩٥. سير أعلام النبلاء، للإمام شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي (٧٤٨هـ)، تحقيق: شعيب الأرنؤوط، محمد نعيم لعرقوسوي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١، ١٩٨٥.
٩٦. سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى، بارك الملايكة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د. ط، ١٩٩٣.
٩٧. شرح الدرر وميات، لأبي العلاء أحمد بن عبد الله بن سنيان المغربي (٤٤٩هـ)، تحقيق: سيدة حامد، مير ليدري، ريب القوصي، وفاء الأعصر، هيئة المصرية لخدمة الكتاب، د ط.
٩٨. شعر أبي مدين التلمساني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢، د ط.
٩٩. الشعر والتجربة، أرشبالد مكليش، ترجمة: سلمى الحضر، الخبوسي، مراجعة: توفيق صايغ، دار البقعة العربية لتأليف والترجمة والنشر، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين لصناعة والنشر، بيروت - نيويورك، د. ط، ١٩٦٣.
١٠٠. الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي، إبراهيم مصور، دار الأمين، القاهرة، ط ١، ١٩٩٩.
١٠١. الشعرية، الدكتور صلاح عبد الحافظ، دار المعارف، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٥.
١٠٢. شفاء السائل وتهذيب المسائل، لعبد الرحمن بن محمد بن حلدون (٧٢٢-٨٠٨هـ)، تحقيق: د. محمد مطيع الحافظ، دار الفكر، دمشق، ط ١، ١٩٩٦.

١٠٣. الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق أحمد عبد المعور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٤، ١٩٩٠.
١٠٤. صحيح البخاري، تحقيق محمد رهبر بن ناصر، دار طوق النجاة، ط ١، ١٤٢٢ هـ.
١٠٥. صفة الصوف، لمحمد بن طاهر بن أحمد بن أبي الحسن النشائي، أبو الفصّل النقدي، معروف، بن انقيراي (ب ٥٠٧ هـ) تحقيق عادة المقدم عدرة، دار المسحّب، العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٥.
١٠٦. الصاهتين الكتابة والشعر، لأبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق محمد علي الحايي، محمد أبو الفصّل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط ١، ١٩٥٢.
١٠٧. الصورة النفسية في التراث القدي والبلغّي عند العرب، د جابر عصمور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ٣، ١٩٩٢.
١٠٨. الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د عبد القادر الرباعي، جامعة أيرموك الأدبية والمعوية، إربد، الأردن، ط ١، ١٩٨٠.
١٠٩. الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، د. ط.
١١٠. طبقات الأمم، للقاضي صاعد بن أحمد بن صاعد، لأندلسي، (ت ٤٢٦ هـ)، نشر الأب نوبس شيوخو اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية للأباء اليسوعيين، بيروت، د ط، ١٩١٢.
١١١. طبقات الصوفية، لأبي عبد الرحمن السلمي، تحقيق نور الدين شريفة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٣، ١٩٨٦.
١١٢. الطبقات الكبرى، المسماه نوح الأنوار في طبقات الأحرار، لعد الوهاب لشعراي، دار الحبل، بيروت، ١٣٧٤ هـ.
١١٣. العباب الراغر واللباب الفاجر، لرصني الدين الحسن بن محمد الصاعاني (ت ٦٥٠ هـ)، ت: د. فير محمد حسن، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ط ١، ١٩٧٨.
١١٤. المعبر في خبر من غير، محمد بن أحمد الذهبي (٧٤٨ هـ)، تحقيق أبو هاجر محمد السعيد بن بسويو رغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ط.

١١٥. عروض الموشحات الأندلسية، مقداد رحيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠.
١١٦. العقد الفريد، لأبي عمر أحمد بن محمد بن عذرة الأندلسي، تحقيق د. ابراهيم الأسدي، ط٢، د. ت.
١١٧. العقل والمعايير، أندريه لالاند، ترجمة د. نظمي لوقا، هيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، ١٩٧٩.
١١٨. العملة في محاسن الشعر وآدابه، لأبي علي الحسن بن رشيق الصرواني (٣٩٠ - ٤٥٦هـ)، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار خيل بشر والتوزيع والطبعة، دمشق، ط٥، ١٩٨١.
١١٩. عنوان الدراية فيمن عُرف من العلماء في المائة السابعة بحياة، لأحمد بن أحمد بن عبد الله أبي العباس العريسي (٦٤٤ - ٧١٤هـ)، تحقيق عادل توبهس، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩.
١٢٠. هيار الشعر، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق محمد رعلون سلام، منشأة المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٦٥.
١٢١. العيون العامرة على خايا الرامة، لدر الدين أبي عبد الله، محمد بن أبي بكر اندمسي (١٦٣ - ٨٢٧هـ)، تحقيق الحسائي حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤.
١٢٢. المتوحات المكية، لمحي الدين بن عربي، تحقيق عثمان يحيى، هيئة نصريه العامة للكتاب، ط٢، ١٩٨٥.
١٢٣. الفرق بين الفرق، لعبد القاهر البعدادي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٧٧.
١٢٤. بعض في الملل والأهواء والنحل، لابن حرم الطاهري (ت ٤٥٦هـ)، تحقيق د. محمد إبراهيم نصر، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٩٩٦.
١٢٥. مصوص الحكم، لمحي الدين بن عربي، تعليق أبو انعملا عيسى، دار حياء الكتب

العربية د. ط، ١٩٤٦

١٢٦. فصول في التصوف، أ د حس محمود عبد المظيف الشامي، در لبصائر، القاهرة، ط، ٢٠٠٨

١٢٧. من التقطيع الشعري والقافية، د صفاء حلوصي، مكتبة المنش، بغداد، ط، ١٩٧٧

١٢٨. من التوشيح، مصطفى عوض عبد الكريم، دار الثقافة، بيروت، د ط، ١٩٧٤

١٢٩. من الشعر، أرسطو، ترجمة د ابراهيم حمادة، مكتبة الأبحر المصرية، القاهرة، د ط

١٣٠. من المتحجب العاني ومرفاته، د أسعد أحمد علي، دار التراث العربي، بيروت، ط، ١٩٨٠

١٣١. الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د شوقي صيف، دار المعارف، القاهرة، ط، ١١، د ت

١٣٢. المناء عند الصوفية المسلمين والعقائد الأخرى، دراسة مقارنة، عبد الباري محمد دود، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط، ١٩٩٧

١٣٣. في الأدب الأندلسي، د حودت الركابي، دار المعارف، القاهرة، ط، ٤، د ت

١٣٤. في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، صلاح يوسف عبد القادر، شركة الأيام، الجزائر، ط، ١٩٩٦

١٣٥. في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، د سعد مصحوح، عين للدراسات و بحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط، ١٩٩٣

١٣٦. في رياض الأدب الصوفي، د علي أحمد عداادي الخطيب، دار بهجة الشرق، القاهرة، ط، ٢٠٠١

١٣٧. في ماهية النص الشعري، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، محمد عبد لعظيم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط، ١٩٩٤

١٣٨. القافية والأصوات اللغوية، د محمد عوي عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، د ط

١٣٩. قراءة الصورة وصورة القراءة، د صلاح فصل، دار الشروق، القاهرة، ط، ١٩٩٧

١٤٠. النواهد العروضية وأحكام القافية العربية، محمد بن فلاح المطيري، مكتبة أهل الأثر،

- الكويت، ط١، ٢٠٠٤.
١٤١. كتاب التاريخ الكبير، للحافظ أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري (ت ٢٥٦هـ)،  
د ط
١٤٢. كشف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد علي التهانوي، تحقيق د علي دحروج، وعربه  
من امارسية د عبد الله الخاندي، مؤسسة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٦.
١٤٣. الكليات، لأبي ابيقاء أيوب بن موسى الكموي (ت ١٠٩٤هـ)، تحقيق د عبدان درويش،  
دار الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٩٨.
١٤٤. لسان العرب، لاس منصور، تحقيق محمد هاشم الشاذلي، دار المعارف، القاهرة
١٤٥. لسان الميران، للإمام الحافظ شهاب الدين أبي الفصل أحمد بن علي بن حجر عسقلاني  
(ت ٨٥٢هـ)، اعطاء عبد الصالح أبو عدة، دار البشائر الإسلامية، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.
١٤٦. اللمع، لأبي نصر السرخ الطوسي، تحقيق عبد الحليم محمود، دار الكتب الحديثه بمصر،  
د ط، ١٩٦٠.
١٤٧. النثر السائر في أدب الكاتب والشاعر، لأبي الفتح صبيح الدين نصر الله بن محمد بن محمد  
ابن عبد الكريم المعروف بالن الأثير، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة معصرية،  
بيروت، د ط، ١٩٩٠.
١٤٨. مخارج الحروف وصناعتها، للإمام أبي الإصبع السهري الشافعي المعروف بابن العديم  
(ت ٥٦٠هـ)، تحقيق: د. محمد يعقوب تركستاني، ط١، ١٩٨٤.
١٤٩. مدخل إلى التصوف الإسلامي، د أبو الوفاء العيني المكنياي، دار لطباعة ونشر ولتوزيع،  
القاهرة، ط٣، د. ت.
١٥٠. المدخل إلى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقائد رين الدين  
المختاري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، ١٩٨٨.
١٥١. المرحلة الابتدائية في تكون التصوف الفلسفي بالعرب الإسلامي، ابن مسرة ومدرسته، د  
محمد العدلوي الإدرسي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ٢٠٠٠.



١٥٢. المستطرف في كل فن مستظرف، لشهاب الدين محمد بن أحمد الأشيبي (ب ٨٥٠هـ)، مشورات دار مكتبة الحياة، د. ط، ١٩٩٢.
١٥٣. مشارق أنوار القلوب ومفاتيح أسرار العيوب، عبد الرحمن بن محمد الأنصاري المعروف بابن الديباغ، تحقيق هـ. ريتز، دار صادر، بيروت، د. ط.
١٥٤. المطرب من أشعار العرب. لاس دحية أبي الخطاط عمر بن حسن (٨٦٣٣هـ)، تحقيق إبراهيم الأبياري، د حامد عبد المجيد، د أحمد أحمد بدوي، مراجعة د طه حسين، دار العلم للجميع، بيروت، د. ط.
١٥٥. المعجم الأدبي، حور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١، ١٩٧٩.
١٥٦. المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، د عبد المصم الحفي، مكتة مدبولي، ط ٣، ٢٠٠٠.
١٥٧. المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، د سمعد الحكيم، المؤسسة لجمعية لدراسات والشر والتوزيع، بيروت، ط ١، ١٩٨١.
١٥٨. معجم الصوفية، مدوح الروي، دار الخيل، بيروت، ط ١، ٢٠٠٤.
١٥٩. معجم ألفاظ الصوفية، د حسن الشرقاوي، مؤسسة مختار للشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ١٩٨٧.
١٦٠. المعجم الفلسفي، بالألفاظ العرمة والعربية والإنكليزية واللاسة، د جميل صليبي، دار الكتاب اللبناني، د ط، ١٩٨٢.
١٦١. المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية في مصر، الهيئة العامة لشؤون المطبع الأميرية، د ط، ١٩٨٣.
١٦٢. المعجم المفصل في علم العروص والثقافة وفنون الشعر، د إميل سديح يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٩١.
١٦٣. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولي، القاهرة، ط ٤، ٢٠٠٤.
١٦٤. معجم مصطلحات التصوف الفلسفي، د محمد العدلوي الإدريسي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٢.

١٦٥. معجم مصطلحات الصوفية، د. عبد المصم الحصي، دار المسيرة، بيروت، ط ٢، ١٩٨٧.
١٦٦. مفتاح العلوم، لأبي يعقوب يوسف بن محمد بن علي السككي (ت ٦٢٦هـ)، تحقيق د. عبد الحميد هنداي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٠.
١٦٧. مفهوم الاستعارة في محووث اللعويين والنقاد اللاغيين، دراسة تاريخية مينة، د. أحمد عبد السيد الصاوي، منشأة معارف بالإسكندرية، د. ط ١، ١٩٨٨.
١٦٨. المقاليد الوجودية في الدائرة الوهمية، لأبي الحسن الشنري، تحقيق د. محمد العدلوي لإدرسي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٨.
١٦٩. مقدمة ابن خلدون، عبد الرحمن ابن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٩، ٢٠٠٦.
١٧٠. مقدمة لدراسة الصورة الفنية، د. معجم الياني، مشورات وزارة الثقافة، دمشق، د. ط ١، ١٩٨٢.
١٧١. المقصد الأسى في شرح أسماء الله الحسنى، للإمام أبي حامد محمد بن محمد لعربي، (ت ٥٠٥هـ)، تحقيق محمد عثمان الخشت، مكتبة القرآن، القاهرة، د. ط ٢.
١٧٢. ملامح التحديد في موسيقى الشعر العربي، د. عبد اهادي عبد الله عطية، مكتبة بستان المعرفة لطبع ونشر وتوزيع الكتب، د. ط ١، ٢٠٠٢.
١٧٣. من فضاء التحيل إلى فضاء التأويل، دراسة أسلوبية وحالية في الشعر العربي القديم، د. خليل موسى، مشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٠.
١٧٤. مهاج الدعاء وسراج الأدماء، لأبي الحسن حارم القرطاحي (ت ٦٨٤هـ)، تحقيق محمد الحبيب بن حوجة، دار الغرب الإسلامي، د. ط ١.
١٧٥. الموارد بين شعر أبي تمام والحزري، لأبي القاسم الحسن بن بشر لأمدي (٣٧٠هـ)، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط ٤.
١٧٦. المواقف والمحاطبات، محمد بن عبد الحار العربي (ت ٣٥٤هـ)، تحقيق ارثر أرسري، تقديم: د. عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط ١، ١٩٨٥.

١٧٧. موسوعة الأدب الميسرة، د. أحمد السحراي ومجموعة من الباحثين، دار الفائن، ط١، ٢٠٠١.
١٧٨. الموسوعة الصوفية، لعد المتعم الختي، دار الرشاد، القاهرة، ط١، ١٩٩٢.
١٧٩. الموسوعة العربية العالمية، مجموعة من الباحثين مؤسسة أبحاث الموسوعة للنشر، الرياض، ط١، ١٩٩٦.
١٨٠. موسوعة المستشرقين، د. عبد الرحمن بدوي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٩٣.
١٨١. الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي، د. جميل اخاخ، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ٢٠٠٠.
١٨٢. موسوعة لالاند الفلسفية، أندريه لالاند، تعريب خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط٢، ٢٠٠١.
١٨٣. موسيقى الشعر العربي دراسة في عروضية، د. حمسي عبد الخليل يوسف، هيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط١، ١٩٨٩.
١٨٤. موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، د. عبد الرزاق علي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٧.
١٨٥. موسيقى الشعر العربي، محمود ماحوري، منشورات جامعة حلب، كنة، الآداب والعلوم الإنسانية، ١٩٩٦.
١٨٦. موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢.
١٨٧. الموشحات والأرجال الأندلسية في عصر الموحدين، د. محوري سعد عيسى، دار معرفة الجامعية، الإسكندرية، د. ط١، ١٩٩٠.
١٨٨. مدح الطبيب من عصر الأندلس الرطب، لأحمد بن محمد المغربي التلمساني، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د. ت.

١٨٩. نفحات الأنس من حضرات القدس، لعمد الرحمن الخامي، دار التراث العربي، مصر.
١٩٠. النقد الأدبي أصوله ومناهجه، سيد قطب، دار الشروق، القاهرة، ط٨، ٢٠٠٣.
١٩١. النقد الأدبي الحديث، د محمد عيسى هلال، مبدعة مصر للطباعة والنشر، د. ح.، ١٩٩٧.
١٩٢. نقد الشعر، لأبي الفرج قلانة بن جعفر، تحقيق د عبد المسعم حماسي، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ط.
١٩٣. هدية العارفين بأسماء المؤلفين والمصنفين، إسحاق باشا الحدادي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ط، ١٩٥١.
١٩٤. هكذا تكلم ابن عربي، د نصر حامد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب د. ح.، ٢٠٠٢.
١٩٥. الوافي بالوفيات، لصلاح الدين خليل بن أيسك الصمدي (٧٦٤هـ)، تحقيق: أحمد الأرناؤوط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.
١٩٦. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، لأبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان (ت ٦٨١هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د. ت.







الموضوع	الصفحة
الإهداء	٥
المقدمة	١٥

### التمهيد

نشأة التصوف الفلسفي وأطره .....	٣١
أهم أقطاب هذه المرحلة .....	٤٠
المرحلة الوسطى في تكون فلسفة الصوف (مرحلة الانشطار والديوع)	٤٩
أهم أقطاب هذه المرحلة ومدى تأثيرهم في نهج التصوف العلمي	٥٢
المرحلة الأخيرة في نهج التصوف الفلسفي .....	٦١
تجليات النهج الفلسفي التصوفي .....	٦٤
أبو الحسن الششتري (٦١٠هـ-٦٦٨هـ) .....	٦٧

### الفصل الأول

#### حركة المعنى وتشكلاتها الأسلوبية

بعد العباب .....	٧٥
------------------	----

الموضوع	الصفحة
موقع بعد العباد وآليات تجلله في مصوص الششتري ومسايقه	٧٩
اقتضاء النص للسياقية الصوفية .....	٨٠
شده قنصاء النص للسياقية الصوفية	٨٢
مطابقات بعد العباد والعائبة فيه .....	٨٤
بعد المحصور (الجمع) .....	٩١
آليات التجلي وظهورها الأسلوبية .....	٩١
مقدرة السطح المحطور وآليات تجاوز اللغة .....	٩٥
أسلوب التقابل ..	١٠٧
ماهية التقابل الصوفي .....	١٠٧
أسلوبية التقابل المباشر .....	١١٠
أسلوبية التقابل غير المباشر ..	١١٣
أسلوب التمثيل .....	١١٩
مفهومه ومرئيه الصوفية .....	١١٩
ابتعاث حالات التهازل من وحي العزل البشري .....	١٢٣
ابتعاث التهازل من حقل السكر ومقاربة المحطور .....	١٢٩
أسلوب التجريد .....	١٣٣

الموضوع	الصفحة
تجريد أسلوبى غير محض .....	١٣٥
التجريد المحض .....	١٣٨
<b>الفصل الثاني</b>	
<b>حضور الصورة في نصوص الشّعرى</b>	
مفهوم الصورة .....	١٤٩
أهمية الصورة فى تشكيل النصوص .....	١٤٩
مفهوم الصورة عند القدماء .....	١٥٢
مفهوم الصورة عند المحدثين فى العصر الحديث .....	١٥٨
الصورة فى تجليها التشبيهى وقضاء تأويلها .....	١٦٣
أهمية الصورة التشبيهى ومسوغات وجودها .....	١٦٣
الصورة التشبيهى فى النمط العمودى الأدبى .....	١٦٦
الصورة التشبيهى فى مؤشحات الشّعرى .....	١٧٣
الصورة فى تجليها الاستعارى وسبل تأويلها .....	١٧٩
طبيعة الصور الاستعارية وتوالد المعنى .....	١٧٩
بنية الصورة الاستعارية ومستوياتها .....	١٨٢
البنية السطحية .....	١٨٣
البنية العميقة .....	١٨٦



الموضوع	الصفحة
دور الخيال وصلته بالتصوير الاستعاري .....	١٩٠
الصور الموضوعاتية (التيمة) ورواقد تشكلاتها .....	١٩٥
آلية استخدام الصور التيمية وسبل توظيفها .....	١٩٨
سياقات الصور التيمية وتجلياتها .....	٢٠٢
غايات التوظيف التيمي .....	٢٠٦

## وَفَضْلُ الْبَرِّ

### الإيقاعات المانزة في نصوص الششتري

مكونات الموسيقى في القصائد العمودية .....	٢١٧
الدفق الصوفي وأثره في الإيقاع .....	٢١٧
مفهوم القافية ورصد دلالاتها الضمنية .....	٢٢٧
إيقاع القافية عند الششتري ووظائفها .....	٢٣٣
الموسيقى الداخلية .....	٢٤٤
مفهومها وإطارها .....	٢٤٤
ظاهرة التكرار في الوحدات الموسيقية وتموجات المعاني .....	٢٤٧
تكرار موسيقي على مستوى القصيدة .....	٢٥٠
تكرار موسيقي على مستوى البيت .....	٢٥٢
تكرار موسيقي على مستوى الحرف .....	٢٥٥

الموضوع	الصفحة
مكونات الموسيقى في موشحاته .....	٢٥٩
مفهوم الموشع ودوره في تجديد البناء الموسيقي .....	٢٥٩
الانسيابية الموسيقية للتركيبات البنائية .....	٢٦٦
اللازمة الموسيقية وطرق ورودها .....	٢٧١
الوحدات الموسيقية الصغرى .....	٢٧٩
تمايز الإيقاع الحرفي .....	٢٨٠
الحيل البنائية في التكوين الموسيقي .....	٢٨٤
الخاتمة .....	٢٩١
ملحق المصطلحات الصوفية .....	٢٩٩

### الفهارس العامة

* فهرس الآيات القرآنية .....	٣٣١
* فهرس الأحاديث النبوية .....	٣٣٣
* فهرس القوافي .....	٣٣٥
* فهرس الموشحات .....	٣٣٩
* فهرس المصطلحات .....	٣٤١
* فهرس الأعلام .....	٣٤٧

الموضوع	الصفحة
* المجالات والدوريات	٣٥١
* الأطروحات الجامعية	٣٥٣
* فهرس المصادر والمراجع	٣٥١
* فهرس الموضوعات	٣٧٣

